





محمد معتصم

بُنيَة السَّرد العَربيّ

من مساءلة الواقع
إلى سؤال المصير

بُنيَة السَّرد العَربيّ

من مساءلة الواقع
إلى سؤال المصير

محمد معتصم







بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-9953-87-474-6



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
الهاتف: 537.72.32.76 (212) - الفاكس: 537.20.00.55 (212)
البريد الالكتروني: darelamane@menatra.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 676179 21 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL
عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

اتجاهات روائية

الرواية العربية اتجاهان كبيران؛ الاتجاه الأول ينحدر من نبع نجيب محفوظ وقبله محمد حسين هيكل في روايته (زينب)[1] - اعتمادا على السائد في تحديد بداية السرد الروائي العربي المعاصر والحديث - ومن سار على دربهما مع تلوينات طفيفة في الحفر أو الصناعة أو الترسيخ.

والاتجاه الثاني يمثله إدوار الخراط[2] - وعدد من الروائيين العرب مثل أحمد المديني، ومحمد عز الدين التازي من المغرب، وحيدر حيدر من سوريا، وإلياس فركوح من الأردن، وواسيني الأعرج قبل تجربة الرواية التراثية والتاريخية، وبشير مفتي من الجزائر... واللائحة طويلة وقد يأتي يوم لدراسة هذا الاتجاه مستقلا في كتاب - بشاعريته وواقعيته الحلمية والذاتية. وقد عبر عن هذين الاتجاهين كل من بهاء طاهر[3] وإدوار الخراط خلال الندوة الصحافية التي انعقدت بالدار البيضاء على إثر لقاء الرواية المغربية والمصرية الأول[4].

إبان الندوة الصحافية ذاتها، صنفت في مداخلة أعمال بهاء طاهر

---

(1) هيكل، محمد حسين: زينب (مناظر وأخلاق ريفية)، رواية. دار المعارف، ط5، 1992م.

(2) الخراط، إدوار: روائي مصري. بخصوص الواقعية الحالمة والذاتية تنظر دراستنا بكتاب «الرؤية الفجائعية: الرواية العربية نهاية القرن العشرين»، منشورات دار أزمنة، الأردن، ط1، 2004م.

(3) طاهر، بهاء: روائي مصري. تنظر دراستنا ضمن هذا الكتاب تحت عنوان «بناء المحتوى الروائي».

(4) تم أول لقاء بين الرواية المغربية والمصرية بالدار البيضاء سنة 1997م.

وأعمال إدوار الخراط كما يلي:

فأعمال بهاء طاهر وصفية مكانية لأنها تهتم بواقعية القصة كالشخصيات المصرية الفلاحة حيث تتركز الخصائص المصرية قبل أن تشوش عليها المؤثرات المدنية وتغير من طباعها وسلوكها.

أما أعمال إدوار الخراط فزمنية تبحر في الأبعاد الجوانية والذاتية للشخصية، لذلك تمتاز أعمال الخراط ببنائها المعماري المتداخل والمتراكب، وبشخصياتها الحالمة المتأملة التي تجعل من لحظة التأمل والحفر في الذات واقعا آخر لها: آلام الحب هواجس النفس الطموحات المهدورة والأحلام المغدورة والمستحيلة التحقق.

إن الاتجاهين المذكورين يجسمان لحظات تجمع عليا، وضمن كل اتجاه تيارات، فالواقعية تتضمن تيارين هامين الأول أطلقنا عليه تيار الإحياء، ويمثله جمال الغيطاني[1] في صورة بعث الموروث المصري تاريخا وحكاية شعبية... ويمثل جانبا آخر منه خيري عبد الجواد[2] في ملمح العجيب وإحياء الحكاية الشعبية وإعادة صياغتها سرديا، كما سيبين هذا الكتاب.

إذن هناك تياران في اتجاه الإحياء الواقعي، تيار واقعي يحيي التراث التاريخي والثقافي في صورة تناص (= تداخل نصي) صريح واستحضار لأسماء الشخصيات وأسماء وأوصاف الأماكن وأجواء المرحلة الروائية. وتيار واقعي عجيب يشتغل على متن الحكاية الشعبية لا في صورة تناص أو تضمين صريح ولكن في صورة حفر وإعادة تركيب، وفي كلتا الحالتين فهما تياران ضمن اتجاه واحد.

(1) الغيطاني، جمال: روائي مصري. ينظر كتاب القمري، بشير: شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، ط1، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط.

(2) عبد الجواد، خيري: روائي مصري. تنظر دراستنا حول واقعية الإحياء بهذا الكتاب تحت عنوان «الرواية الإحيائية».

ضمن الواقعية لا نعثر على الإحياء بتياريه فحسب بل نجد واقعية مختلفة ومتصلة بالمكان المهمل. أقصد الرواية التي تشتغل على إبراز ملامح الحياة بالصعيد أو بالبادية والقرية، بعيدا عن المدنية ومؤثراتها وتياراتها. ويمكن هنا أيضا استجلاء ملامح كتابة روائية بارزة لدى يوسف القعيد[1] ومحمد البساطي[2] ويوسف أبو رية[3] ومبارك ربيع[4] ومحمد غرناط[5] والحبيب الدايم ربي[6] ونور الدين وحيد[7] مثلا. وكل منهم له خصوصيته الكتابية لكن الموضوع والفضاء يوحدان بينهم. إنها واقعية محلية تختلف عن الواقعية الثقافية التي وسمناها بالإحيائية. ويمكن تفريع الاتجاه حسب الأعلام وحسب موضوعاتهم ورؤاهم.

ويمكن اعتماد واقعية ثالثة ضمن الاتجاه ذاته وأمثل لها بالمرحوم فتحي غانم صاحب رواية «حكاية تو»[8]، ورواية «بنت من

(1) القعيد، يوسف: روائي مصري. تنظر دراساتنا عنه في كتاب «النص السردي العربي: الصيغ والمقومات»، منشورات شركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2004م. ودراستنا بهذا الكتاب تحت عنوان «الواقعية المحلية».

(2) البساطي، محمد: قاص وروائي مصري. تنظر دراستنا عنه بالعلم الثقافي ليوم السبت 26 أكتوبر 1996م. ص 8-10. تحت عنوان «الحكي المسطح».

(3) أبو رية، يوسف: روائي مصري. ينظر كتابنا «النص السردي العربي: الصيغ والمقومات». مرجع سبق ذكره.

(4) تمثل رواية «الطيبون» لمبارك ربيع من المغرب نموذجاً لهذا التيار السردي الروائي.

(5) غرناط، محمد: من الروائيين المغاربة الذين كتبوا في هذا الاتجاه وكرسوا له أعمالا. ومن أعماله رواية «الحزام الكبير»، و«دوائر الساحل».

(6) الدائم ربي، الحبيب: باحث وروائي مغربي له رواية «زريعة البلاد» تنحو هذا المنحى، وله أيضا روية «المنعطف».

(7) وحيد، نور الدين: روائي مغربي يكتب عن البادية المغربية وطباع أهلها، وله روايات في هذا الاتجاه، منها ثلاثية «شارع الرباط».

(8) غانم، فتحي: روائي مصري. تنظر دراستنا عنه بهذا الكتاب تحت عنوان «مهارة اللعب الروائي».

شبرا» وغيرهما، وهي واقعية انتقادية وساخرة مسيسة يضاف إليه ضمن التيار نفسه صنع الله إبراهيم في «اللجنة» و«نجمة أغسطس» والمرحوم محمد زفزاف، والمرحوم محمد شكري...

أما الاتجاه الثاني الواقعية الحلمية أو الذاتية الشاعرية فهو بدوره تتجاذبه تيارات تجريبية وشاعرية ترى إلى الواقع من زاوية الذات أو من زاوية الكتابة، وبالتالي فالواقعية في الاتجاهين معا وحسب التيارات في السرد المصري وفي السرد المغربي وفي السرد بالبلاد العربية تبدو كما يلي:

- **رواية الإحياء التاريخية والثقافية: جمال الغيطاني.**
- **رواية الإحياء الشعبية والخرافية: خيري عبد الجواد.**
- **رواية الواقعية المحلية: يوسف القعيد، مبارك ربيع، أحمد الكبيري، عبد الله زايد.**
- **رواية انتقادية ساخرة ومسيسة: فتحي غانم، عبد الكريم غلاب، علوان السهيمي.**
- **رواية حالمة وذاتية شاعرة: إدوار الخراط.**
- **رواية تجريبية وكتابية: إلياس فركوح، نشير مفتي، محمد الأصفر.**

1
بناء سرد الواقعية المحلية

1 - الواقعية المحلية:

يوسف القعيد روائي مصري راكم عددا من الروايات ومن المجاميع القصصية ذات المنحى الواقعي المحلي. وقد اتخذ من الصعيد المصري (الأرياف والقرى) مكانا أثيرا لرواياته وقصصه. واختياره للواقعية المحلية يجعل منه امتدادا للاتجاه الواقعي الذي أسسه نجيب محفوظ سواء بالتركيز على الحارة كمكان حكائي أو الشخصية الموضوعية التي تميزها خصائصها الحياتية كالتناقض في السلوك والتأثر الشديد بالوقائع والأفكار الشعبوية. وانتشار الفقر والحاجة كأسباب مباشرة في إذاعة الخرافة والاحتكام إلى الأوهام.

إن الواقعية المحلية لا تدعي لنفسها فلسفة الواقع ولا تصحيح سلوك الناس بل أقصى ما تطمح إليه يتجلى في الكشف عن العورات والعيوب أو أنها ترصد طباع الناس كما هي دون تشذيب أو تنقيح أو تهذيب. فالواقع أي الحقيقة الأدبية لا يختلف عن الواقع الأصل أي الحقيقة المعيشة وهذا ما نجده عند أصحاب هذا التيار ضمن الواقعية، كبهاء طاهر الذي يلتقي في روايته (خالتي صفية والدير)[1] مع نقاط عدة في عمل (قطار الصعيد)[2] ليوسف القعيد موضوع هذه

(1) طاهر، بهاء: خالتي صفية والدير، رواية. دار الهلال، العدد 511، يوليو 1991م.

(2) يوسف القعيد: قطار الصعيد، رواية. منشورات الزمن، ط1، 2001، الدار البيضاء، المغرب.

الدراسة أو في عمله (أخبار عزبة لمنيسي)[1]، وكذلك أعمال يوسف أبو رية في (عطش الصبار)[2] وأعمال محمد البساطي[3]. وكلها أعمال روائية تتخذ من الريف المصري مجالا لبلورة حكاياتها ومن الشخصية المصرية القروية مكونا هاما في تشكيل متخيلها الروائي.

والواقعية المحلية تختلف عن الواقعيات الأخرى[4] في مطمح أساس هو البحث في محلية الرواية وبث الروح المصرية بكل خصائصها الأصيلة والضاربة بجذورها في عمق الصعيد المصري (الصعيد الجواني) الذي بات هامشا هملا مع سياسات الانفتاح وهذا المطمح ليس بالهين كما يتبادر إلى الأذهان فالانفتاح السياسي ستتسع دائرته ليصبح انفتاحا اقتصاديا متوحشا في ظل العولمة. وأمام هذا الاتساع يصبح الرهان مشكلة وجودية ومشكلة هوية وكينونة. وهو النص الذي تشمله الرواية العربية في نهاية القرن[5].

إن الرواية المحلية امتداد جمالي وموقف فكري (إيديولوجي) من التحولات الخطيرة التي تعرفها البلاد العربية في ظل اقتصاديات السوق، والصراعات الكبرى بين الرساميل المجهولة الأصل، والاحتكارات والمضاربات والانتهاكات الشديدة للحد الجمركي. إن هذه الاختراقات لا تترك الثقافة والإبداع ضمنها في معزل بل تجعله هدفا استراتيجيا ولا تترك وسيلة لانتهاكه واجتياحه. والرواية التي

(1) درست هذه الرواية بكتابي «النص السردي العربي: الصيغ والمقومات»، شركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2004م.

(2) درست هذه الرواية بكتابي «النص السرد العربي: الصيغ والمقومات»، مرجع مذكور.

(3) روائي مصري. الحكي المسطح، العلم الثقافي.

(4) وهي التي سنتناولها في هذا الكتاب.

(5) معتصم، محمد: الرؤية الفجائعية: الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، نشر دار أزمنة، ط1، 2004م.

نحن بصددها تلمح إلى هذا في حديثها عن مدير الصحيفة المسيحي المنجذب كغيره في مرحلة الانفتاح السياسي نحو الخبر المثير أخبار الدعارة والاغتصاب والمنحرف عن الخبر الجوهري الحقيقي كتوغل الإسرائيليين في أرض مصر. والحوار في نهاية الرواية، بعد عودة الصحفي إلى الجريدة يثبت هذه المزاعم بكل مستوياتها:

- الاستهتار بالقضايا الجوهرية.
- التعالي وتوغل الحس البيروقراطي والسلطوي.
- قلب الحقائق والحوارات العقيمة البيزنطية.
- الانجذاب نحو القضايا الجانبية كالدعارة.
- اقتراح المدير على الصحفي تحويل التحقيق إلى سيناريو للإثارة الجنسية.
- اقتراح المدير على الصحفي الاحتفاظ بأوراقه في خزانته لأن الصحيفة ليست في حاجة إلا إلى الخبر الذي يشد الناس، أقصد يلهيهم عن الحقائق... وهلم جرا.

يدل على هذا الاختراق كذلك لقاء الصحافي بالمحافظ، يقول النص: «طوال اللقاء كان يتابع بلهفة أخبار وفد من الشباب ضيوف على الهانم، سيدة مصر الأولى، حرم الرئيس المؤمن. ومن المفروض أنهم في ضيافته. ولكن لان المحافظة لا يوجد فيها فندق خمسة نجوم واحد، فهم ينزلون في الأقصر ويحضرون كل يوم من الأقصر إلى قنا ويعودون إلى الأقصر آخر النهار.

سألته عن جنسية هذا الوفد الذي ينزل ضيفا على السيدة الأولى. لم يرد على سؤالي خيل إلي أنه لم يسمعني. كررت السؤال أكثر من مرة. ولم يرد. أدركت أنه لا يريد الرد علي. قلت لنفسي لم اللهفة

الشـديدة على معرفة كل شـيء مرة واحدة؟ يا خبر بفلوس، بعد أقل من ثانية يصبح بلا ثمن.

كان المحافظ هو الذي طلب هذه المرة. كان يتكلم عن ضرورة تشـديد الحراسـات على الوفد. حراسـات من قبله وأخرى من بعده. يسـير على شـكل موكب وحراسـات في شـرقي الطريق ومغربيه، قال انه ليس بحاجة لان يذكر هم أنه أول وفد إسرائيلي شبابي تستضيفه الهانم وترسله إلى الصعيد، حتى يرى عظمة الأجداد.

وفد إسرائيلي شبابي في ضيافة الهانم؟! تعجز كل الكلمات عن وصف دهشـتي. كاد قلبي يتوقف. قلت له بصوت عال:وفد شـبابي إسـرائيلي يا سـيادة المحافظ؟! كان يبلع ريقه بصعوبة. مد يده يوسـع مـن ياقـة قميصـه حـول رقبتـه، فتح القميص وأنـزل ربطة العنق قليلا. ورغـم وجـود أكثـر مـن جهـاز تكييـف فـي الغرفة، هـوى بيديه حول وجهه..»[1].

هذا الاقتباس من الرواية يتضمن الإشكال الذي تواجهه الواقعية المحلية، بحيث تجد نفسـها بالتدريج وفي ظل الانفتاحات الواسـعة تنزلـق نحـو الواقعيـة الانتقاديـة وهذا ما سـتعبر عنـه الرواية في النهاية عندمـا تنتهـي بمـأزق وبمأسـاة. إن المأسـاة كمـا أوضحنـا فـي كتاب (الرؤيـة الفجائعيـة: الروايـة العربيـة فـي نهاية القرن العشـرين)[2] تأتي من الحس الفجائعي لدى الشـخصية الروائية بالعراء والعزلة والعجز الكلي. فالصحافي وبعد عودته المظفرة إلى الجريدة تعتوره الضربات وأولهـا وأقسـاها ضربـة المديـر التـي أفرغت رحلته وتحقيقاته من كل حمولـة قيميـة ومـن كل فائـدة وركـزت فيهـا على كل ما هو سـطحي

(1) قطار الصعيد، مصدر مذكور، ص 88-89.

(2) الرؤية الفجائعية: الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، مرجع مذكور.

وضحـل. وتلـك الضربـات قزمـت الشـخصية الروائيـة (الصحافـي) وأشـعرته باللاجـدوى وأفرغتـه حتـى مـن الإرادة لتلقـي به في جحيم الحيرة والدخول في دورة من الخطل والجنون.

والوصـول إلـى هـذه الحالـة يجعل الواقعية المحلية مختلفة عن الواقعية الانتقادية والسـاخرة. فالسـخرية كبلاغة وقيمة فكرية وإجراء انتقادي تعد حماية للذات من السقوط في أتون الجنون وحبال الحيرة والشـك القاتل. إن الكاتب والشـخصية الروائية السـاخرة شـخصية عاقلة وتعرف الحدود الفاصلة بين الواقع والحلم، بين حدود الواقع وحـدود الحلـم وبينهمـا قـدرات ومؤهـلات الـذات الكاتبة أو ذوات الشـخصية الروائية المتخيلة. بينما الشـخصية الواقعية المسـكونة بهم المحلية وسـؤال الذات والهوية والوجود والكينونة غالبا ما تصطدم بصخـور اللامبـالاة واللاجـدوى وغالبـا ما تسـقط فـي الهوة الفاصلة التـي تخلقهـا الحـوارات البيزنطية والذرائع والحروب الكلامية. ومن مميـزات الشـخصية الروائيـة والـذات الكاتبـة التي تبحـث في الهوية والكينونة أنها حدودية ولا ترى في الأفق إلا سبيلا واحدا للخلاص، ولا تحتكـم إلـى الافتـراض الثانـي. أي إذا فشـل الطريق (أو البرهان الرياضي) الأول فمعنى ذلك أن الطريق الثاني هو الأسلم والصحيح. وهو الخيار الذي تتبعه الواقعية الانتقادية والساخرة. فإثبات المحلية وترسيخ الخصائص الذاتية الأصيلة لا يكون فقط بالبحث في الذات الخالصة والحفاظ عليها بل يكون أيضا في انفتاح الذات على الذوات والتجارب الأخرى وبذلك تصبح الذات الخالصة محط انتقاد بعيدا عن كل تقديس.

إن قدسية مصر في الكتابات المحلية الواقعية هي ما يجعل من الأعمال الروائية إبداعات فجائعية مستقبلا. فالانفتاح السياسي الذي

امتص المد القومي وفكر الوحدة سيجد مبررات خارجية أخرى لفتحه أكثر، وليشمل القطاعات الحيوية الأخرى كالاقتصاد والثقافة.

إذن فجنون الصحافي في (قطار الصعيد) هو شعور المثقف المصري الواقع تحت طائل سؤال الهوية بالعراء والعزلة والخيانة. فهل الواقعية الحالمة والتي تبحث في الذات ولا شعورها أو التاريخ السري للشخصية الروائية بعيدة عن هذا المهوى؟

إن كتابات إدوار الخراط في (تباريح الوقائع والجنون)[1] تؤكد عكس هذا. لأن الذات الكاتبة ما تفتأ يتعاظم بداخلها الشعور بالوحدة والعزلة واللاجدوى. ولذلك قلنا عنها أنها رواية مأساوية. وتشيع فيها الرؤية الفجائعية بكل مستوياتها والخصائص التي وقفنا عندها في الكتاب السابق. وخلاصته أن الكتابة العربية اليوم تعاني من حس فجائعي لأنها لم تجد بعد الحل السليم للمعادلة الفكرية المطروحة عليها اليوم؛ الحفاظ على الهوية والوجود الأصيلين والخصوصيين في ظل الدعوات المتسارعة والمتلهفة للذوبان في الكل: الانفتاح، والعولمة، والكونية... والتخلي عن النزعات الفردانية والتمايزات العرقية والفكرية. إن هذه الدعوات هي المعجم الذي يملأ أكثر من ميدان ومن ساحة. وهو ما تطرحه رواية (قطار الصعيد) في اللقاء بين المحافظ الاشتراكي الذي يستضيف وفدا شبابيا إسرائيليا، وتستقبل حرم الرئيس (المؤمن) في رعايتها وتحت حمايتها ذات الوفد (الإسرائيلي). هذه التناقضات الشديدة أطراف لا يمكن الجمع بينها إلا في إطار من التجاوزات أو في ظل المنظومة الفكرية التي تسود حاليا فكر الاجتياح. فهل هناك انفتاح أو تعايش دون امتلاك الخصوصية وشعور قوي بالهوية؟

---

(1) الخراط، إدوار: تباريح الوقائع والجنون، رواية. مركز الحضارة العربية، ط1، 1998.

2 - رمزية القطار:

يسمي القعيد روايته (قطار الصعيد) ولعل هذا الاختيار لم يكن بريئا. بل أكيد أنه اختيار عميق المغزى. فالقطار يوحي من خلال الرواية بالفضاء الأمثل لتجسيم الحس المحلي والواقعي. ويمكن اعتباره رمزا كذلك للزمان. ويمكن اعتباره الجسر الواصل بين أطراف الصعيد. كما يمكن اعتبار القطار رمزا دالا على مستويات الفئات اجتماعيا وثقافيا. ويمكن اعتبار القطار محفلا احتفاليا[1] حيث تتصادم اللغات والحكايات وحيث يتداخل الواقعي بالخيالي بالعجيب وحيث تغيب الحدود الفاصلة بينهما.

في الرواية حقيقة واحدة هي: صعوبة العيش في الصعيد الجواني والذي يشكل عالما فريدا معزولا عن المدنية في القاهرة أم الدنيا، معزولا بمعنى محاصرا في بوتقة الجهل، متروكا للإهمال. وهذا الواقع يعوضه أهله بالحكاية. لذلك فالحكاية مركزية في حياة أهل الصعيد الجواني. ولا تمل الألسن من تكرارها ومن ترديدها بصور مختلفة ومتنوعة مع إضافات وزيادات تزيدها غرابة. والرواية في مجملها ليست إلا حكايات يشد بعضها بأطراف البعض الأخر. على رأس هذه الحكايات حكاية الخط المتجدرة في الأذهان خاصة ذهن الفراش (فرج). ومن ملامح (الخط) المميزات الخاصة بالشخصية فوق الطبيعية. فالخط شاب في أوج قوته وعنفوانه في ذهن فرج، وإن كان يفوق الثمانين من العمر بحساب الصحافي. هذه المفارقة تبرز الفرق بين الحقيقة والخرافة، بين الواقع في عرف المدينة والواقع

---

(1) المحفل الكرنفالي أو المحفل الاحتفالي يروم إبراز فكرة تعدد اللغات واللهجات والأصوات وتداخلها في العمل الواحد. يمكن تبين الفكرة في كتاب ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ومراجعة: حياة شرارة. دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

في عرف الأرياف.

تلي هذه الحكاية العريقة حكاية المرأة القاتلة، والتي من أجلها بدأت الرحلة نحو عمق الصعيد (الصعيد الجواني). وباقي الحكايات تتأكـد خصوصياتهـا وتقاطعاتهـا فـي الترديد والتكرار في صيغ متنوعة ومتعددة، كغذاء روحي لأهل الصعيد. يصوغ الروائي (الصحافي) هذه الترديدات والتكرارات في أكثر من سياق. يقول: «أعطيت أذني للناس وما يقولونه. وكنت أغربل الحكايات وأنقيها، لكي أصل إلى الحكاية الأصلية في النهاية»[1].

إن انتشار الحكايات في الأرياف والبوادي وهيمنتها على مخيلة وحيـاة أهـل البـوادي والقـرى فـي كل الأقطار العربية يعلن عن أهمية الشـفهي وأسـبقيته علـى المكتـوب. وأسـبقية الخرافـة والحكاية على المنطـق والعقـل. ثـم إن انتشـار الحكايـة والخرافـة يـدل علـى العزلة المضروبة على الصعيد الجواني، وابتعاده عن الحياة الفعلية.

3 - الشخصية الروائية:

الشـخصيات الروائيـة فـي (قطار الصعيد) تدعـم الواقعية المحلية وترشح بالإشكال العميق الذي وقفنا عنده والناجم عن البحث في التوافق غيـر الممكـن بيـن البحـث في الهوية (الأصلية النقية) وبين الانفتاحات الكبرى السياسـية والاقتصادية والثقافية. وتعبر عن التصادم القوي بين الطموح والوعي المستهتر والتبريرات الواهية. لذلك فالشخصية الروائية تعاني من اختلالات واضطرابات نفسية. وكلها حالات تدل على العزلة وعدم التوافق أو التصالح مع الذات والمكان.

يـورد القعيـد فـي روايته أنواعا من الشـخصيات الروائية تختلف

(1) قطار الصعيد، مصدر مذكور، ص 101.

حالاتها النفسية والعصبية حسب الوظائف التي تشغلها. فالشخصيات الوافدة على الصعيد الجواني تعاني اختلالا وهي أنواع:

رواد النادي: موظفو التعليم والبريد.

العساكر: الصول والضابط والمحافظ.

ومنها الشخصيات التي تعاني الخبل والجنون والاضطراب (الصول بدير، والأستاذ حجلي، وعنتر الثاني عسكري احتياطي، والصحافي).

أما النوع الثاني من الشخصيات الروائية وهو المقيم بالصعيد كالفراش فرج، وشمشون جرس عبد المسيح الزوج القتيل، وأحمد معاطي العشيق القتيل، وعنتر الأول البقال القتيل، والمقدس محب الجواهرجي (صاحب محل لبيع الحلي الذهب).

وضمن هاتين المجموعتين يوجد الضابط والمحافظ؛ ويشكلان ممثل السلطة (القوة) والأهالي (الشخصيات الثانوية) ويمثلون من تقع عليهم السلطة.

بعض الشخصيات يعيش في عالم من الحكايات والخرافات، وبعضها الآخر يعيش في ظل السلطة وحمايتها، والبعض يعيش في واقع متخلف.

4 - الحكاية المركزية:

الحكاية المركزية في الرواية تجسيد للواقعية المحلية، وتجسيد لعمق تجربة الكاتب والروائي يوسف القعيد تبرز الحكاية المركزية تصادمات عدة، وتبرز أيضا من خلال الشخصية المركزية (مريم) حالة الاغتراب الذاتي، أي شعور الذات باللاتوافق وباللاانسجام مع المكان (الصعيد الجواني). والحكاية المركزية تمثيل قوي للحياة في الأرياف

والقرى المعزولة عن العالم المتحضر والمدني. وتجسيم عميق لما وقفنا عنده في تحديد معنى الواقع في هذه الأمكنة البعيدة. فالواقع المعيش يكاد يكون هو ذاته حكاية كبرى منها تتناسل الحكايات والوقائع الخرافية التي يتشكل منها وعي القروي والصعيدي.

أقطاب الحكاية المركزية ثلاثة أفراد (شمشون جرس عبد المسيح) و(مريم) و(أحمد معاطي) تربط بينهم علاقات من مستويين، المستوى الأول لا يتجاوز العادي والمتعارف عليه ولا يستحق أن يجعل من لقاء الأفراد الثلاثة حكاية جوهرية ومركزية في الرواية. شمشون رجل فلاح صعيدي مسيحي ملاك غني، ومريم ابنة عمه القادمة من المدينة زوجة. أما أحمد معاطي فصعيدي قوي الجسم فارع الطول يقوم بحماية أملاك شمشون، وحماية حياته من اللصوص والمعتدين.

لكن ما الذي يجعل من حكاية ما جوهرا ومركزا؟ وما الذي يجعل منها حكاية قابلة للرواية والانتقال بين الناس؟

إنه التحول اللامتوقع والاختلالات التي لا يؤمن عليها المنطق العقلي والعرفي. وفي هذه الحكاية يزرع الكاتب محفزات[1] أساس في تحويل مسارات الحكاية. والانتقال بها من مستوى سطحي وبسيط ومماثل للحياة الرتيبة في الخارج (خارج النص، وخارج الحكاية) إلى مستويات ترتقي في تدرج نحو شد انتباه (الناس) وانتباه (القارئ)، كل ذلك مؤطرا بالسرد والوصف كمبدأين من مبادئ المحكي[2]. ونورد

---

(1) نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982م، ص 109، 229.

(2) TODOROV, Tzvetan; Les deux pricipes du récit, in «La notion de littérature et d'autres essais». Edition Seuil. 1987.

تلك المحفزات كما يلي، وعلى التوالي:

1. الاتصال غير التام بين شمشون ومريم.
2. العزلة داخل القصر والوحدة.
3. خيبة آمال وأحلام مريم.
4. حضور الطرف الثالث في العلاقة (أحمد معاطي).
5. شعور بالمهانة والوقوع في اليأس (مريم).
6. حدوث الجريمة بحثا عن الخلاص.
7. توالد الحكايات، الغذاء الروحي للأهالي.

من خلال هذه المتواليات السردية المحفزة يتضح أن العلاقات الرابطة بين الأطراف الثلاثة في الحكاية تمر عبر شخصية مريم لأنها العنصر المخالف للعنصرين الآخرين. أنثى مقابل رجلين[1]. تتصل مريم بشمشون برابط الزوجية. وهو رابط مقدس ولا يخترقه الشك والريبة. لكن الكاتب ينتقل بالحكاية والعلاقة من مستوى الاطمئنان والثبات إلى مستوى الاضطراب والخلخلة.كيف؟ يزرع الشقاق بين الطرفين، فشمشون الذي سيتزوج ابنة عمه مريم الوحيدة، بنت البندر، القادمة من المدينة بأحلام غضة عن الزواج، والزوج الغني، والأولاد لن يكون قادرا على إسعاد زوجته ولا قادرا على تحقيق أحلامها. ويبدأ الانتقال من المفتتح الحكائي إلى المتوالية الأولى بخلخلة المعتاد والمتعارف عليه. فالزواج سيتم بسرعة كبيرة تملك على الزوجة مريم حتى حق المطالبة بإتمام (الدخلة) بفندق المدينة وستضطر إلى إرجاء ذلك إلى الوصول إلى القصر الجديد بالصعيد الجواني. هذه أول نقلة، وأول متوالية بعد الافتتاح.

---

(1) يمكن ملاحظة التشابه بين بناء هذه العلاقات وبين بناء العلاقات في رواية «خالتي صفية والدير» لبهاء طاهر ضمن هذا الكتاب.

المتوالية الثانية ستعمق مأساة مريم وترسخ قدمها في خيبة الأمل مع تلاشي الأحلام الجميلة، الأبناء والثروة، عندما تكتشف أن شمشون جرس عبد المسيح عنين لا يقوى على شيء. ورغم ذلك تتشبث بالأحلام فتجهر في وجهه «فلنحاول»يقول النص: «ذات صباح، كان يثرثر كعادته، عن الرجال المربوطين والذين كتب الأعداء لهم عملا ليلة الدخلة وصعوبة عرض الأمر على الحكماء. فهذا البندر لا أسرار فيه. ولا... لم يكمل الجملة لأن مريم وقفت فجأة. نظرت في الأرض وقالت كلمة واحدة: فلنحاول»[1].

هناك إشارة أود ذكرها أسلوبيا قبل متابعة المتواليات (الحكائية) والسردية[2]، وهي المتعلقة بنقط الحذف ثم الجملة الاستئنافية التي تأتي كتوضيح من الراوي، هذه الجملة الدخيلة التي تجعل ظل الراوي ثقيلا لأنه يحشر أنفه أكثر من اللازم في أمور لا تخصه. وتجعل منه وصيا وعالما بكل شيء ومربيا ومعلما يقوم بدور الوسيط بين القارئ والشخصيات الروائية وأفعال وأحداث الحكاية. وهذه السمة ظاهرة من سمات الكتابة الواقعية. وأرى هذه الجملة (الحشرية) جملة تنقل السرد إلى الوصف، أي توقف تدفق سرد شمشون واعترافاته الدفينة وتنتقل إلى وصف حركة الشخصية الروائية مريم أنها عرض مسرحي يأتي على لسان الراوي. وجملة تصل بين الطرفين الرئيسيين في الحكاية، شمشون ومريم أولا، وتصل بين الحكاية والقارئ ثانيا. فما لا يراه القارئ أمامه يعرضه عليه الراوي.

مثل هذه الجمل العارضة ليست ترفا رغم الوصف أعلاه.

---

(1) قطار الصعيد، مصدر مذكور، ص 111.

(2) معتصم، محمد: النص السردي العربي: الصيغ والمقومات. مرجع مذكور. للتمييز بين محتوى مفهومي المتوالية السردية والمتوالية الحكائية.

لأن الكتابة الروائية ذات البعد الواقعي يضطر فيها الراوي أن يكون وسيطا في كثير من المناسبات خاصة في عرض أفعال الشخصيات الروائية (الحركات، ووصف اللباس، وطريقة الكلام... الخ) أو في وصف المكان (الأبعاد الهندسية، والأثاث...). وهذا ما انتهت إليه الدراسات السيميائية البنيوية واللسانيات. فاللغة وحدها غير كافية لعرض ما يجري على (ساحة) النص رغم وجود المعينات والقرائن اللفظية والمجردة المعنوية (الدلالية).

* * *

(فلنحاول) لم تكن هذه الجملة نهاية المأساة بل بدايتها. لأن محاولات شمشون جميعا باءت بالفشل. وكانت عوض إطفاء الرغبة لدى مريم تعمل على إشعالها دون إشباع. مريم التي يصفها الراوي فيقول: «كانت فياضة الأنوثة. رقيقة، مهيأة لخصب الأمومة. خلقت للسرير فقط. أخذوها من مراهقتها التي لم تعشها إلى سرير هذا الرجل. ما كانت تطلب من الدنيا سوى الخضوع لرجل خشن، نافر، عملاق، قوي، عروقه منتفخة بدم الرجولة، ومسامه تنز منها مياه الوصال»[1].

كل متوالية سردية تتضمن علاقات متنافرة متناقضة وذلك دليل على تحولها وحيويتها وتدفقها. فالمرأة الفياضة أنوثة وخصبا تصطدم بـ (هذا) الرجل اليابس الفاتر. و(هذا) المعين اللفظي - اسم الإشارة - يأخذ معنى دلاليا تنقيصيا وتحقيريا. وكأن الراوي/ السارد يقول هذا العنين الفاتر. هذا المعين اللفظي اللساني - قرينة لفظية - يحشر مرة أخرى الراوي في صلب الحكاية ويفرض سلطته الخارجية. وهذه القرينة اللفظية تعلن تضامن الكاتب/ السارد مع الشخصية الروائية.

(1) قطار الصعيد، مصدر مذكور، ص 111.

هذه المتوالية السردية ما تزال تتحول على المستوى السطحي أي تتصل بالطرفين الرئيسيين في الحكاية، شمشون ومريم. شمشون القوي في الأسطورة ومريم العذراء البتول التي فرض عليها الدخول في صحراء التيه والجفاف. لكن منتهى التحول السطحي يقف عند المتوالية التالية التي تنقل العلاقات الخارجية بين الشخصيتين إلى علاقة باطنية داخلية في نفس مريم. إذن تنتهي المتواليات السردية بإقصاء الطرف غير الفاعل، هذا الرجل الفاتر الساكن الموات. والإبقاء على الشخصية الحية الفوارة الفائضة أنوثة وخصوبة ورغبة. وهذا الطرف الحي هو الذي سيسمح بالانتقال إلى متوالية سردية من نوع ثان عميق. بحضور طرف ثالث مناقض للأول؛ أي حضور (أحمد معاطي) الصعيدي، القوي، العملاق، الخشن... وكل الصفات الإيجابية التي تحتاجها مريم وترى من خلالها معنى الرجولة.

لكي لا يتم أخلاقيا التأكيد على سلوك شائن، سيعمد الكاتب الخارجي الواقعي إلى فرض سلطته مرة أخرى. إنها الواقعية، فيجعل من (أحمد معاطي) مغتصبا لا عاشقا كما يسميه الأهالي في رواياتهم التي لا تنتهي.

فصفات أحمد معاطي الإيجابية لا تتوافق وأخلاق مريم التي تعاني من أزمة ضمير كلما اقتحم عليها أحمد معاطي غرفة نومها ليلا إمعانا في إذلال الزوج وتلبية لرغبة متوحشة في نفسه. وكأنها شيء بلا رغبة وبلا قيمة وبلا حقيقة وجود. هذا التنافر والتصادم الذي تحتويه البنية/ المتوالية السردية سيكون عاملا رئيسيا في حدوث جريمة القتل الفريدة من نوعها، حرمة تقتل رجلين في وقت واحد، الرجل الأول شمشون جرس عبد المسيح (زوجها) بالقوة لا بالفعل، وعشيقها (أحمد معاطي) كما يسميه الأهالي،

ومغتصبها كما تراه هي.

إنها مأساة حقيقية بطلها متنوع ومتعدد الأوجه: إنه المكان (الصعيد، القصر الواسع، الفراغ...) إنه حالة الانهيار (الجفاف، العذرية، الأولاد المهدورون، العرائس الصامتة...) إنه التناقضات البنيوية التي بثها الكاتب الخارجي في بناء حكايته المركزية.

5 - بنائية الحكاية:

يبني يوسف القعيد حكايته المركزية بنيويا على محورين أساسيين، هما: حالة الاطمئنان والثبات. وهي التي وصفنا فيها العلاقة، رغم اضطراباتها الداخلية والسطحية - أي لا تسعى إلى تكسير السير العادي للحكاية ولا إلى تحويله - بين شمشون ومريم. ثم حالة الاضطراب والخلخلة وهي المتوالية الثانية التي تنقل الحكاية من مستوى إلى آخر، أي من السير العادي السطحي إلى السير العميق. وتبدأ هذه المتوالية والبنية الحكائية بحضور شخصية (أحمد معاطي) الطرف الثالث الدخيل.

ولكي يكتمل الوصف البنيوي للحكي كما حدده بارط[1] وتودوروف[2]، يمكن اعتبار اعتقال مريم ومشهد تمثيل الحادثة في (الميدان) المستوى الثالث الذي تعود فيه الحكاية إلى حالة الثبات والسكون.

ويتجسد ذلك في خروج الشخصية الروائية مريم من حالة الاضطراب والحيرة وتخلصها من معاناتها المضاعفة، عجز شمشون

---

(1) بارت، رولان: «التحليل البنيوي للسرد» ضمن كتاب «التحليل النصي». منشورات الزمن، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، 2001م.

(2) J.M. ADAM et J.P. GOLDENSTEIN: Linguistique et discours littéraire. Larousse. Paris. 1983.

الـذي لا يقـوى علـى إشـباع رغباتهـا ولا حتـى علـى تحويـل تربتهـا إلـى الإخصـاب وتحقيـق حلمهـا الأكبر، الإنجـاب. وتخلصها كذلك مـن الاغتصابـات التـي يمارسـها عليهـا كل ليلـة أحمد معاطي الرجل الصعيدي حامي الزوج وأملاكه وضمنها الزوجة (مريم).

6 - سلطة الشفهي:

يبني القعيد روايته على الشفهي، أي المحكي الشفهي ومن مميزاته التداخل بين الحكايات وغياب المنطق الفعلي للتحول والانتقال بين حكاية وأخرى، والكلام الشفهي شديد التعقيد والتداخل. لكن الحكاية تهذبه وتحد من تداخلاته ومن تعدد أصواته[1]. وذلك بافتراض الكاتب الخارجـي لـراو يقـوم بعمليـة تنضيـد الحكاية وترتيـب نظامها وتقديم شـخصياتها الرئيسـية وتشـذيب قولها حتى يستطيع كل ذلك الانسجام مع منطق الكتابة الخطي والرتيب. والقطار في الرواية، ذلك الجسر الذي يسمح للكاتب بالانتقال من محطة إلى أخرى، ومن حكاية إلى أخرى بصيغ وروايات مختلفة. وما يميز روايات الناس وكلامهم (وهو كلام مستقل بذاته عن قول السارد والكاتب الموضوعي)، التعليقات والتحليلات الشخصية والادعاءات المتعالمة وتداخل القول الخرافي مع الحقيقي والاجتهادات والإضافات. إنها جميعا تساهم في توسيع الحكاية وفي تشظية معناها. ذلك ما تتأسس عليه رواية يوسف القعيد (قطار الصعيد). إنها خيط يضم حكايات شفهية من أفواه الناس رغم كل مـا يعتورهـا مـن تشـوهات وتداخـلات وغياب المنطـق والتراتبية والحلـول المعقولـة. يبـرز الكاتـب ذلـك فـي هـذا التعليـق: «طبعا لم

(1) باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، مرجع مذكور.

يقل كلامه بهذا الترتيب. كان أقرب إلى الهذيان»[1].

إن كلام النـاس فـي التجمعـات العامـة شـبيه بالهذيـان، تتداخل فيـه الأقـوال والشـروح والتعليقـات والموضوعات. لكن دور الكاتب والكتابـة يتمثـل فـي تنظيـم وترتيـب اللامرتب واللامنسـجم. هذا نوع آخر من التعارض بين الواقعية (المذهب) والكتابة (الأسـلوب)[2] أو بين الكتابة والواقع.

7 - بناء الشخصية الروائية:

يصف الكاتب شخصياته الروائية وصفا خارجيا ويشرح حالاتها الباطنيـة النفسـية والذهنيـة (العصبيـة) ويحدد وضعياتها ووظائفها ولا يبني الشخصية بل يقف عليها في حالة الاكتمال لا في حالة التكون والتخلق. باسـتثناء شـخصية مريم التي يقف ليصف تدرج حالتها في الانهيـار مـن مراهقـة تفيـض أنوثة وتهفو إلى الإنجاب والخصوبة إلى زواج ناقص داخل قصر واسع خال بالصعيد الجواني، أي الانتقال إلى حياة الرهبنة القصرية ثم إلى حال من التردي النفسي وتحويل الأحلام إلى عرائس صامتة تعوض عن الأطفال الذين لا يمكنها إنجابهم من رجل عاجز، وأخيرا وقبل حدوث الجريمة تعرضها للاغتصاب وهو أيضا إكراه يعمق إحساسها باللاجدوى وبالدونية وبالامتهان، من قبل أحمـد معاطـي. وسـيكون أثـر الحبـل دعوة إلى ارتكاب الجريمة دون أن يوضح الكاتب السـبب والغاية في آن. ونحن نرجح (القارئ) أن قتل الطرفين يشي بتستر مريم على الجنين احتفاظا به، حتى لا يعلم الناس أصله (لقيط) وحتى لا يطالب المغتصب بالابن. بذلك يكون

(1) قطار الصعيد، مصدر مذكور، ص 41.

(2) بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، 1985م.

الدافع الأساس خلف الجريمة حفاظ مريم على حلمها الذي ما كان ليتحقق بدون هذه العلاقة الثلاثية الملتبسة.

إن الشخصيات الروائية في (قطار الصعيد) واقعية محلية تتخذ من الإنسان المصري في الصعيد الجواني البعيد عن أجواء المدنية مكونها الأساس للإعلان عن الإقليمية في الرواية والشخصية، ولخلق فرع جديد من الواقعيات التي تطور نفسها عن طريق التوالد والتشعب حفاظا على استمرارها وبقائها إلى جانب تيارات واتجاهات ونظريات متعددة في الإبداع الروائي ظهرت نهاية القرن العشرين.

8 - خصائص الواقعية:

إن الرواية الواقعية تجلي خصائصها من خلال مكونات أساس حاولنا الوقوف عندها وهي:

أ - القصة أو الحكاية المركزية:

فكل رواية واقعية لا بد لها من حكاية مركزية وقد تصاحبها حكايات أخرى متضمنة أو توضيحية أو متفرعة... الخ. والقصة والحكاية ليستا سوى المتواليات السردية عندما يتعلق الأمر بحكاية واحدة مركزية. أو المتواليات الحكائية عندما يتعلق الأمر بالعمل الروائي الذي ينبني على حكايات متعددة ومتراكبة.

ب - الشخصية الروائية:

تلعب الشخصية الروائية دورا هاما في بلورة الرؤى الواقعية. والشخصية الروائية الواقعية تحافظ على أبعادها الإنسانية والوجودية، أي أن الكاتب لا يتخلى عن التدقيق في الاسم، اسم الشخصية، ووظائفها الاجتماعية، ووضعياتها الاجتماعية، وصفاتها الظاهرة

(السلوك واللباس وأنماط القول والحكي...) وصفاتها الباطنية (الحالات العصبية والنفسية والذهنية)[1].

ج - المكان والزمان الروائيان:

كالإنسان في الحياة تماما هي الشخصيات الروائية الواقعية مشروطة بالزمان والمكان، فلا هي خرافية تأتي من عوالم مجهولة بعيدة، ولا هي فوق طبيعية تخترق الشروط الأساسية في الوجود، أي الزمان والمكان، والتدرج في العمر، والاحتكام إليه. والوجود في مكان تقيم فيه وتنصهر في تربته وتكتسب منه لغتها وصفاتها وسلوكها وعلاقاتها الاجتماعية وأنماط تفكيرها. وهذه حال الشخصيات الروائية في (قطار الصعيد) تعيش في شظف من العيش ولا تفصل بين الواقع والخرافة، بل الخرافة أقوى من الواقع في أكثر الأحيان. ويرجع ذلك للقرى والأرياف في البلاد العربية حيث الانفصال التام بين المدن والقرى والتهميش الكلي أو شبه الكلي للمناطق النائية، غياب المرافق العمومية وغياب وسائل الإعلام، وارتفاع نسبة الأمية وتحكم الأعراف والتقاليد بدل التعليم والتفكير العلمي والعقلاني.

وقد وصف يوسف القعيد هذا الفراغ والخواء الذي يعانيه الصعيد الجواني، فالأندية والمقاهي لا توجد إلا بالمحافظات الكبرى وكذلك محطات القطار وأي قطار؟

إن أبجديات تأليف قصة وحكاية بسيطة تعد جوهر الواقعية، جوهر الهوية الواقعية بأنواعها. أما الكتابة الواقعية فإنها تعتمد على الأساليب والتقنيات الرئيسة، وهي:

---

(1) وات، أيان: ظهور الرواية الإنكليزية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار الجاحظ، بغداد، 1998م.

السرد:

فالقصة كمتوالية حكائية وحدثية تشترط وجود راو يقص ما يقع، ويجب أن يكون الراوي فصيحا حكائيا، لذلك عليه أن يراعي الترتيب (الزمني) في الرواية، رواية حكايته والانتقال التدريجي حتى تلتئم حلقات النص ويحدث الفهم. إن السرد هنا نقصد به فصاحة الحكي، والاعتماد على التوالي الحدثي وحسن توليد الحكايات الفرعية، ومراعاة المنطق في السرد، أي الانتقال من البسيط إلى المعقد. وكأن الراوي لا يكتب بل يحكي شفهيا في حلقة شعبية بساحة شعبية. لذلك شبه رولان بارت السرد بالجملة حين قال: «إن المحكي على مستوى معين، أشبه بالجملة. ومبدئيا يمكن تمطيط جملة إلى ما لا نهاية...»[1].

الوصف:

يرى البنيويون بأن الوصف لا يمكنه أن يخلق قصة (حكاية) ومع ذلك لا يخلو سرد من وصف. إذا فهما متلازمان في العمل الروائي[2] (السردي) ولهذا ذهب كثير من النقاد للبحث في طبيعة الوصف وانتهى بعضهم، من البنيويين كذلك، إلى تفريع الوصف إلى وصف ثابت (سكوني) وخارجي، ووصف مسرود يناقض الوصف الأول الثابت، وهكذا فلا تعرف النظريات توقفا ولكل إشكال اجتهاد.

تعتمد الرواية الواقعية على الوصف بشتى أنواعه، لأن العناصر الأساسية لبناء حكاية أو قصة تحتاج إلى إفهام وإلى توضيح وتسلسل وانسجام. فالمكان يحتاج إلى أثاث (ديكور في المسرح) يحدد أبعاده

---

(1) بارت، رولان: التحليل النصي، مرجع مذكور، ص 49.

(2) TODOROV, Tzvetan; Les deux pricipes du récit, in «La notion de littérature et d'autres essais». Edition Seuil, 1987.

البصرية والمرحلية. والشخصية الروائية متعددة الأبعاد (أوصاف خارجية وسلوك وحالات باطنية ووظائف وأوضاع اجتماعية وأفكار ووعي خاص...).

أما السرد فمنطقي ومتسلسل وخطي ودقيق يقف في لحظات ليصف ويؤكد ويعلق، وهذه الوقفات إما أنها ثابتة (وصفية) أو مسرودة (زمنية وخطية أو متقطعة).

2
بناء سرد الواقعية الانتقادية

1 - الواقعية الجديدة:

رأينا كيف تنتهي غالبا الواقعية المحلية أمام التيارات الجارفة للانفتاح السياسي والاقتصادي والثقافي إلى المأساة والفاجعة، لأن الراوي والشخصية الروائية المركزية والثانوية تشعر بالعزلة والوحدة وباللاجدوى، وبأنها تقع تحت رحمة آلة ضخمة لا تعرف الرحمة وتسير مدمرة كل ما يعترض سبيلها.

ورأينا كيف يتخلص المبدع من هذا المأزق بالانتقال إلى واقعية أخرى أكثر عمقا، وذلك باعتماد السخرية، وهي إمكانية بلاغية وتقنية كتابية تجعل الراوي والشخصيات الروائية في معزل عن الشعور الحاد بالوحدة وباللاجدوى وتجعل، أي السخرية، المسافة معقولة بين الراوي وبين المروي أي العالم المحكي (المتخيل). وهي مسافة تحول العالم الواقعي المادي - الذي يسعى الكاتب المحلي إلى عكسه بوثوقية وأمانة كبيرتين (= المحاكاة). وهو ما لا تستطيعه الكتابة الإبداعية - إلى عالم واقعي معقول يضم السلب والإيجاب. وهذه المسافة ذاتها تدل على عمق التطور في فكر التجربة الإبداعية الواقعية. فالواقع لا يستجيب في كليته للكتابة بل في جزئيته المشهدية وفي خطية الكتابة.

عن هذه السخرية وعن اللعب الروائي تحدثنا في دراسة (حكاية تو)[1] لفتحي غانم. أما الآن فإننا سنخصص الدراسة لـ (عذراء

(1) غانم، فتحي: حكاية تو، ضمن هذا الكتاب.

الغروب)[1] لمجيد طوبيا. وسنركز على التقنيات الكتابية، لأن الكتابة تقنية لها شـروطها المسـتمدة خاصة من طبيعة الإبداع والكتابة. لكن لهـا أيضـا إمكانـات عـدة للإبداع تتيحها حريـة خيال الكاتب ومهارته ومؤهلاتـه التـي تجعـل منـه متفـردا ومبدعا ومضيفـا إلى حقل الإبداع الروائي.

2 - تقاطع:

تلتقي رواية (عذراء الغروب) مع الواقعية في عدة نقاط منها:

أ - المكان: الأرياف المصرية البعيدة عن مجال المدنية (نجع الغروب، بحر السويف).

ب - الشخصية الروائية: الأهالي من الأرياف، البدو والفلاحين (حسن السبع، غرباوي، الشابوشي، وعم علي... خمرية وبدرية... إلخ).

لكـن مـا يميزهـا ويصنفهـا ضمـن الرواية الواقعيـة الجديدة التي تنحـو جهـة الأفـق المفتوح علـى البعدين الواقعي والمتخيل الإبداعي المصحـح للواقـع القائـم، كونهـا تنظر إلى الحياة نظرة موضوعية، ولا ترى في الواقع سلطة قاهرة بل تجعل منه مستوى آخر لفضح البواعث والأسباب الحقيقية المؤدية إلى تمظهره بهذه الصورة أو تلك. فالواقع في الإبداع ليس الواقع في الخارج، لأن الكتابة ومتخيل المبدع يلونانه بمائهما.

في هذه الرواية يرصد الكاتب الحياة في الريف المصري ويشرح بدقـة العلاقـة بيـن البـدو والفلاحين، وهي علاقة مواقع فئوية وطبقية. فالبدو غير الفلاحين. ويجسم هذا التمايز الحادثة المفجعة التي أودت بحياة شخص حاول اختراق العرف، يقول النص: «أذكر بعد أن صرت

(1) طوبيا، مجيد: عذراء الغروب، رواية. دار الشروق، ط1، 1986م.

ضريرا وانهد الحيل مني وقعدت أذكر أنني سمعت الشابوشي العاتي يرتعش صوته في حديث مذلة، يتوسل إلى السيد يطلب غفرانه.. وكان حسين الأعسر فلاح الساقية قد زاغت نظراته إلى سليمة البدوية وتزوجها على سنة الله ورسوله، لكن البدو ثاروا وقالوا: «ضاع شرفنا، لا يختلط دم البدوي بدم الفلاح. «ثم قتلوا الأعسر...»[1].

هذه الملاحظة تبدو عادية إلا أنها في الحقيقة عميقة جدا لأنها لم تغفل جانبا اجتماعيا وجانبا واقعيا، نرى أنه يشكل جوهرا في التمييز بين الواقعية المحلية، كما اصطلحنا عليها، وبين الواقعية الانتقادية أو الواقعية الجديدة. فالواقع ليس كلا متجانسا بل أجزاء متضامة وكل غير متجانس ولا منسجم تحكمه الاختلافات لا التماثلات. والخلافات العرقية والإثنية معروفة في المجتمعات عموما والمجتمعات القبلية خصوصا. وعالم الأرياف والبوادي في البلاد العربية يتميز بهذه الخصيصة الاجتماعية. وهي امتداد عرفي قوي لم تفككه سوى الثوابت الحضارية والمدنية.

3 - تشريح العلاقات:

يقوم الكاتب بتشريح العلاقات الخفية في (النجع) وبذلك يكشف عن سلوك شائن يعرفه الجميع لكن تحت القهر وعنف التسلط يصمتون عنه. إنه تشريح للعلاقات لا ينخدع برغبة التعاطف والتخفي والتستر الذي لا يختلف عن واقع المماليك كما يسميهم يوسف القعيد في روايته (قطار الصعيد)[2].

عن هذه العلاقات الشائنة عن هذا القهر والعنف من وجهة

(1) نفسه، ص 69.

(2) القعيد، يوسف: قطار الصعيد، رواية. منشورات الزمن، ط1، 2001، الدار البيضاء، المغرب، ضمن هذا الكتاب.

نظر انتقادية وتشريحية يبتكر الكاتب شخصية العمدة غرباوي نسبة إلى المكان (نجع الغروب)، إنها شخصية روائية تمثل أعلى هرم في السلطة بالنجع وبالتالي فإنها تطلق يدها في كل شيء، ولا تتورع عن اختراق العرف بدعوى حمايته. إنها شخصية المالك الذي يتصرف في مملكته وفي ممتلكاته. يمثل هذا الاستهتار والقهر والعنف القول التالي: «ولكن ما ذنبي إذا كنت أحبهن بكاري؟ مزاجي أن أفض غشاء البكر، وينزل الدم، وترتجف من تحتي، تقاومني خائفة مرتعبة وأحتضنها مؤكدا قوتي حتى تضعف ثم تتشبث وأتلذذ منتصرا... لا تنسى المرأة رجلها الأول...» يضيف: «لكن لكل فولة كيالها.. بضعة جنيهات وكسوة الموسم مع بعض الوعيد ويتزوجها أحد الفلاحين، وفي ليلة الدخلة يخرج إلى المدعوين بالقماشة البيضاء الملوثة باللون الأحمر، وتزغرد النسوة ويصبح كل شيء تماما، ولا من رأى ولا من درى»[1].

إنه تشريح هادئ للخفي من أسرار النجع، وفضح صارخ للعلاقة الشائنة بين المتسلط والمملوك. إن التركيز على الأنا والحديث عن الرغبة الشخصية بعيدا عن الحس القانوني الرادع والقيم الإنسانية التي تحمي الفرد الأعزل والضعيف من إهدار الكرامة يعبران عن طول اليد، وسيادة الظلم بدلا من سيادة العمل. هذه العلاقة الخفية لا تظهر تحت غشاء القهر والعنف. والكاتب الواقعي، ضمن اتجاه الواقعية الجديدة الانتقادية، لا يكتفي بالرصد والوصف بل يتوغل في عمق الحياة لجعل الخفي ظاهرا.

4 - اختلاف:

إن اشتراك الواقعيتين في المكان والشخصية الروائية كمكونين

(1) عذراء الغروب، مصدر مذكور، ص 48.

أساسين في بناء الخطاب الروائي لا يمنع من اختلافهما في الرؤية والهدف. والنموذجان أعلاه يوضحان هذا الاختلاف.

هناك كذلك موقف آخر لا بد من إدراجه قبل تأكيد التقنيات الكتابية للواقعية الجديدة، وأقصد موقف الكاتب من المرأة في النجع وخارجه. ونعد ذلك موقفا للكاتب الخارجي كمهيمنة تتكرر على لسان الشخصيات الروائية (سامي المهندس، غرباوي العمدة، حسن السبع، الشابوشي شيخ البدو، عم علي الأعمى...) باستثناء سوسن الطبيبة التي تحلم بالزواج من سامي المهندس وتستل منه اعترافا بأن المرأة ليست خائنة دائما بل هناك من النساء الوفيات العديد، وحتى الحديث عن وفاء العجوز (الهانم) لقبر/ ذكرى زوجها (السيد الطيب) الذي لم يدخر جهدا في إسعادها ينجلي على سر عميق وكبير، فخمرية ليست ابنة السيد بل ابنة عم علي الأعمى الخادم.

تكرار هذه الصفة التي تصبح سلوكا مهيمنا على تصرفات المرأة يعد موقفا لا تشريح حالة خاصة بالنجع كما هو حال الاغتصاب والتسلط والقهر والتمايز الفئوي بين البدو والفلاحين.

إن حضور الكاتب الخارجي مظهر من مظاهر الكتابة الواقعية بمستوياتها المحلية والجديدة. إضافة إلى الشخصية الروائية (القروية) والمكان.

5 - التقنيات الكتابية:

1.5 - الحكاية المركزية:

امرأة (الهانم) تذود عن قبر زوجها الذي رحل عن الحياة قبل تسع عشرة سنة طيلة يوم بكامله. زمن الرواية. تدافع عن قبر الزوج تجاه شق قناة للري توصل ماء (بحر السويف) إلى أعلى الجبل حيث

تم استصلاح الأراضي الصحراوية لتأهيلها للخصب والاخضرار ضمن مشروع حكومي مصري يقضي بإحياء الأراضي الصحراوية من أجل تحسين الحياة بالهامش.

هـذا الهـدف مركـز رئيـس أيضـا فـي الوقـوف علـى الفـرق بين الواقعيـة المحليـة والواقعيـة الجديـدة. رأينـا فـي الواقعيـة المحليـة التأكيد على التهميش والإبعاد بكل الوسـائل؛ العسـاكر ورجال الأمن وتشـديد الخناق بالتفتيش ونزع السـلاح والإهانة والحبس. لكن نرى رؤيـة مختلفـة تقـف عنـد حالات الضعف وتقترح حلا عمليا مجسـدا فـي «اسـتصلاح الأراضـي الصحراويـة وتوزيعها على الفلاحين» حتى يستطيعوا التخلص من هيمنة وسيطرة البدو. وهو ما خلق ردود فعل كثيرة منها مثلا: «... أولا نزعتم أرضنا بتراب الفلوس لحفر ترعتكم وسكتت.. ثم أخذتم الفلاحين للعمل عندكم فارتفعت أجورهم وقل حياؤهم وتنمردوا وسكتت...»[1].

هذا المجتزأ مأخوذ من حوار بين (خمرية) و(سامي) المهندس، مـا يهمنـا منـه الوقـوف علـى الفـوارق الطبقية ونـوع العلاقة بين البدو والفلاحيـن، ثـم نسـتخلص منـه تحليـلا عميقـا اجتماعيـا واقتصاديـا. فإخضـاع الفلاحيـن يقـوم علـى حرمانهـم وامتهانهـم برخص التراب. فالإذلال نوع من الحفاظ على المسافة بين المالك والمملوك.

2.5 - كيف يحكي الكاتب قصته؟

ما يثير في الواقعية الجديدة أنها بدأت تخرج تدريجيا من هيمنة المضامين عليها، فلم يعد هدفها الأساس إصلاح المجتمع (الروائي)، وتهذيب سلوك الشخصيات الروائية فحسب بل عمدت إلى الاهتمام بالصيـغ التـي يقـوم عليهـا الواقع. وهـذا ناتج عن النهاية التي وصلتها

(1) نفسه، ص 85.

الواقعية الانعكاسية تلك الحقيقة التي تنتهي إلى المأساة وإلى عسر فهم الواقع في شموليته وعدم قدرة الكتابة الروائية على احتوائه في كليته ولا انسجامه.

لذلك فالواقعية الجديدة اعتمدت على زاوية النظر المختلفة. وأول اختلافاتها أنها لا تحتوي الواقع بل توزعه إلى مشاهد منفصلة تروى روايات مختلفة. فكلما تغيرت زاوية النظر تغير الواقع. من هنا جاءت رواية (عذراء الغروب) لمجيد طوبيا عبارة عن مشاهد تُرْوَى روايات متكررة دون كلل. لكن كيف تروى القصة دون ملل؟

3.5 - التكرير:

في رواية يوسف القعيد (قطار الصعيد)[1] رأينا كيف اعتمد الروائي على الحكاية الخرافية التي تنقل الواقعة من مستوى المعقول إلى مستوى اللامعقول، وكيف يزيد الرواة في التفاصيل، وكيف أن الشخصيات الواقعية تتحول في ذاكرة الصعيدي إلى شخصيات فوق طبيعية تقاوم الزمان والمكان والشروط الموضوعية.

في (عذراء الغروب) يعتمد الكاتب على أساليب أخرى لحكاية الواقعة، لكن دون الاعتماد على الخرافة بل يعتمد على إعادة الحكاية المركزية (دفاع الهانم عن قبر زوجها الراحل الطيب) باعتماد تعدد الرواة. وكل راو يروي الحكاية (ما يقع تحت عينيه) مع التعليق، والتبرير، والشرح والشكوى والاعتراف فلا حكاية خالصة تماما وكل محكي ليس إلا خليطا من الحكاية عن الوقائع الخارجية وعن الذات. وفصول الرواية عبارة عن روايات مختلفة تأتي حسب ترتيب الشخصيات الروائية/ الراوية:

1. سامي المهندس الزراعي (39 سنة).

(1) قطار الصعيد، مصدر مذكور.

2. حسن السبع سائق الجرار (22 سنة).
3. غرباوي عمدة نجع الغروب (53سنة).
4. الشابوري شيخ البدو (61 سنة).
5. عم علي الضرير، الخادم (66 سنة).
6. خمرية ابنة الهانم (19 سنة).
7. سوسن طبيبة المشروع (29 سنة).
8. الألفي رئيس المشروع ومهندس (49 سنة).

بهذه الصيغة يتم تكرار القصة على ألسنة الشخصيات الروائية، وهي شخصيات مختلفة المواقع والوعي، بعضها من أهل النجع (غرباوي والشابوري وخمرية وحسن السبع وعم علي الخادم) وبعضها الآخر وافد من المدينة (المهندس سامي والألفي وسوسن الطبيبة). واختلاف الأوعاء والأوضاع والمواقع يؤدي بالضرورة إلى اختلاف المحكي.كل يزيد في الحكاية بقدر استطاعته. دون أن ينسى أي منهم الاعتراف أمام الكتابة بهمومه ولواعج نفسه، وخلله.

4.5 - مستويات التكرير:

1.4.5 - المستوى الأول:

نسميه البسيط لأنه لا يعمل إلا على إعادة الحكاية والواقعة كما يراها هو والآخرون. خاصة أن الواقعة لم تتعد ساعات اليوم الواحد. وأن الحادث الذي أدهش الجميع دفعهم إلى مغادرة مكامنهم ليشاهدوا ما يجري بأم أعينهم. وبالتالي فالمعاينة تنفي على الراوي الزيادة. لأنها لن تكون إثارة بل ستصبح افتراء وكذبا. ثم إن الحكاية على هذا المستوى لا طائل منها لأن التكرار ليس موضوع الرواية بل مصاحباته من حكايات جزئية ذاتية لأن الحكاية بدون سر ليست حكاية، ولا تستحق أن تروى، ولا يمكنها شد الانتباه.

إذن فالتكرار البسيط متصل بالقصة المركزية لا بالقصص الثانوية والمصاحبة.

2.4.5 - المستوى الثاني:

نسميه مستوى ترميم القصة، فالقصص التي تقدم باقتضاب أو بغموض تحتاج إلى من يتناولها بالحكي ويضيف إليها الأجزاء الناقصة، كما في بعض لعب الأطفال، فالصورة لا تكتمل إلا بإضافة الأجزاء المتفرقة والموزعة بشكل غير مرتب في جسد الرواية. فشخصية حسن السبع لها قصتها. لأن لكل شخصية روائية قصة تخصها. ولا تقدم دفعة واحدة بل تقدم باقتضاب وباختزال حسب معرفة الراوي وعند ما يقدم في الفصل الأول المهندس سامي شخصية حسن السبع يقف عند حدود الملاحظ والظاهر. يصف بنيته الخارجية والوشم البارز على الصدر، ويوم الفاجعة مع التلميح لبعض السلوك المستخلص من العلاقة المباشرة الأولية. لكن متى سنتعرف على قصة (حسن السبع) في تمامها، أي فاجعة ليلة الدخلة، والصدمة العاطفية الكبرى، والحقد على العمدة، وسبب التسمية، وموقف الأهالي من حسن العبيط؟ سنتعرف على ذلك عندما يرمم حسن السبع القصة بنفسه ويبوح بالحقيقة التي لا يدركها الآخرون. يروي كيف أحب زكية، وكيف ترقبها وترصدها في كل حركة وتنقل إلى أن قبلت الزواج منه. وكيف كادت خداعه ليلة الدخلة عندما انفجر الكيس في صدرها، وكيف سماه الناس بالعبيط، وكيف كان يعامله العمدة مغتصب البكاري[1]. وكيف تعلم سياقة الجرار، ثم عمل مع الأغراب

(1) أود إثارة انتباه القارئ إلى تكرار هذه الموضوعة التي وردت برواية «قطار الصعيد» ليوسف القعيد. الدراسة السالفة بهذا الكتاب.

وآووه وآنسوه في عزلته ووحدته[1]... الخ.

وقصة حسن السبع ستتكرر على الألسنة خاصة لسان العمدة ولسان سوسن الطبيبة. الأول يكرر القصة لأنه الطرف الثالث فيها، أما الطبيبة فمن موقع الجرد الشامل للوقائع ولأنها من حقنه عندما اشتد عليه ألم الفاجعة.

3.4.5 - المستوى الثالث:

نطلق عليه مستوى المحكي الذاتي، فالشخصيات الروائية الراوية تتخذ من الحكاية المركزية مطية للبوح بهمومها الخاصة التي تعتمل داخلها وتقض مضجعها.

فرواية العمدة تضخيم للذات لأنها تستمد ذلك من موقعها السلطوي. فكل خطابها بوح بطولي ومعارك خاضتها الشخصية الروائية في غزوة الفتيات الصغيرات الفقيرات، وتحكي الشخصية الروائية عن استلذاذها في صورة سادية بآلام وخوف الصبيات المغتصبات. إن شخصية العمدة غرباوي نموذج مثالي للبوح السافر لتضخم الذات.

أما شخصية سوسن طبيبة المعسكر، والمرأة الوحيدة بين المهندسين، لا تخفي- وهي تحكي عن الواقعة - ميلها وإعجابها بشخصية المهندس سامي، وكيف أنها تطمع بالزواج منه حتى تنسيه فشله في الزواج الأول، وتمحو من ذهنه ونفسه موقفه من المرأة الخائنة، وتزرع بدلها المرأة الوفية المحبة.

وكذلك تستغل خمرية الواقعة لتحكي عن ميلها نحو المهندس سامي وطموحها للزواج منه رغم فارق السن الكبير. إنه نموذج من

(1) سنجد هذه الثيمة عند بهاء طاهر في روايته «خالتي صفية والدير»، ضمن هذا الكتاب.

المحكي الذاتي الذي يوسع من فضاء القصة المركزية.

4.4.5 - المستوى الرابع:

نسميه المستوى التصحيحي، ويخص شخصية (عم علي الضرير). فالمرأة الوفية التي تقف على قبر زوجها ببندقيتها حماية لهذا الإرث ليست في الحقيقة إلا امرأة عادية تعاني من وطأة الذنب. فخوفها من الطلاق ومن الضرة (الزوجة الثانية) دفعها إلى استغلال عمى العم علي لتغتصبه وتحبل منه بخمرية دون علم السيد أو علم خمرية. والذي يقدم لنا الحكاية الصحيحة ويفضح سرها الدفين، البوح والاعتراف الجارف والصادم لشخصية العم علي، يقول: «قالت: «اخرس يا أعمى». تقولها الآن كما قالتها منذ تسعة عشر عام...»[1]. وفي ذلك إشارة إلى دخول الهانم عليه غرفته واغتصابه. وإشارة إلى سن خمرية ابنته التي يجهر بها في نهاية الرواية، روايته: «كان الزمن يا غالية، وطعم القهر مر يا قطعة مني، يا حبيبة.. يا ابنتي!»[2].

5.4.5 - المستوى الخامس:

مستوى تتداخل فيه المستويات كتداخل المستوى الترميمي والمستوى التصحيحي في قصة خمرية وهي تسأل عن والدها، تسأل خمرية عم علي الأعمى عن صورة والدها، عن وصفه فيقول الضرير: «كان صافي الروح، قوي العينين، نظراته تهز قلب محدثه.. كثيف الشعر في رأسه ويديه وصدره وكل جسده.. كانت له عيون الصقر وقوة شمشون». ويضيف: «... كان شاربه كشاربي السلطان.. وكان إذا فرد طوله علا حتى قارب ارتفاع النخلة..»[3]. وكانت هي

(1) عذراء الغروب، مصدر مذكور، ص 77.

(2) نفسه، ص 77.

(3) نفسه، ص 81.

(= خمرية) تقارن بين كلام الضرير والصورة على الجدار فلا ترى تشابها بينهما. وهذا اللغز ستفكه حكاية/ رواية سوسن الطبيبة، يقول النص: «... ما ذنب هذا الكهل الضرير الذي لازمها المهزلة ويجلس الآن أرضا إلى جوار سريرها، مثل كلب عجوز ضخم أضاع الزمن نظره وأفقده أنيابه!.. عندما وقف بدا عملاقا كثيف الشعر بشارب أبيض ضخم، مثل كائن خرافي إن هو أفرد عوده طاول سعف النخيل ارتفاعا...»[1].

هذا التداخل بين المحكي الترميمي والمحكي التصحيحي يفك اللغز. فالعم علي الضرير لم يكن يصف إلا نفسه، يصف لخمرية والدها الحقيقي العاجز عن البوح بالحقيقة، والاعتراف بأبوته. والواقع بين عماه وسطوة الهانم وذكرى السيد وقهر الزمان.

إن القصة تتكرر بمستويات متعددة على ألسنة الرواة ومن مواقعهم المختلفة اجتماعيا وفكريا، مع تلوينها بالهموم الخاصة، هموم الذات ولواعج النفس. لذلك جاءت الرؤية السردية داخلية، وتراجع صوت السارد المهيمن في الروايات الواقعية التقليدية. وقد سمحت المحكيات بأصنافها بخلق بناء متواز ينتقل السرد فيه عبر سلسلة من الطبقات لا من المتواليات السردية والصيرورات.

6 - مستويات الحكي:

مستويات الحكي في الرواية تتجلى في وضعية السارد وفي علاقته بالمحكي، ومن خلال المسافة الفاصلة بين السارد والمحكي. وفي رواية (عذراء الغروب) يسود نمط من الحكي نسميه الحكي الملتاع، وينقسم إلى مستويات أو درجات منها الاعتراف والبوح. وقد

---

(1) نفسه، ص 90-91.

أوضحنا ذلك في كتاب سابق[1]. وتأتي هيمنة الحكي الملتاع في هذه الرواية من كون المؤلف اختار المحكي الذاتي، وسلم مقاليد الرواية للشخصيات الروائية الرئيسة.

إلى جانب هذه المهيمنة نجد أنماطا أخرى من الحكي كالتوازي.

1.6 - الحكي الملتاع:

لهذا النمط من الحكي في الخطاب الروائي مظاهر بارزة تتجلى في التدفق الشديد للسرد. فالراوي لا يصف بل يورد وقائع ويسرد أحداثا آلمته وحركت مكامنه. لذلك فهذا الموقف الشعوري لا يقبل إلا التدفق. ويرفض الوقفات الطويلة لوصف الأمكنة والشخصيات الروائية. وعندما يصف يكون الوصف مسرودا. ويفترض الوصف المسرود والسرد المتدفق تورط الذات في الموضوع، بل الذات جوهر في هذا النمط من المحكي. ويمكن أن نورد أكثر من نموذج، كل واحد يمثل حالة، مثلا:

أ - حالة الاسترجاع:

بخصوص شخصية سامي المهندس، عندما يسترجع حكايته مع زوجته الأولى التي طلبت الطلاق قبل دخوله بها. وقد اعتبر ذلك خيانة. (الصفحة 20 وما بعدها من الرواية المدروسة).

ب - حالة الهذيان:

نسميها هذيانا لأن الشخصية الروائية تنطلق في سردها عن ذاتها من خلال الألم، من ذروة الألم، حيث يتدفق السرد خالصا ضاربا

---

(1) محمد معتصم: الشخصية والقول والحكي في لعبة النسيان، ط1، 1995م، توزيع مكتبة الرسالة.

عرض الحائط كل المواضعات الاجتماعية وفي بعض الأحيان تخترق حتى منطق الكتابة وخطيتها. فيتلعثم اللسان والقلم يخطئ في الإملاء والنحو والتركيب واللغة ويخلط المتكلم بين لحظة الكتابة للآخر وبين البوح والاعتراف الذاتيين. وتمثل هذه الحالة كل من حسن السبع بعد اكتشاف حالة استهتار زكية المحبوبة به، ومحاولتها خداعه ليلة الدخلة، وبذلك ينهار مع حلمه الجميل فيبكي ويجري إلى أعلى الجبل لتتلقفه سوسن الطبيبة وتحقنه بمهدئ.

وكذلك حالة عم علي الذي يضمر في نفسه سرا كبيرا، ويكتم في نفسه حبه لخمرية (ابنته)، كما يقمع في نفسه شرف أبوته إضافة إلى كتمانه حبه للهانم التي اغتصبته ليلا في غرفته خوفا من الطلاق والزوجة الثانية.

ج - حالة الاستيهام:

يمثل لحالة الاستيهام عدد من الشخصيات الروائية سوسن عندما تخال نفسها وسامي زوجين، وسامي المهندس الزراعي عندما يستحضر صورة زوجته وهو يكدح من أجلهما معا في صحراء المملكة العربية السعودية. يقول: «... وذات ليل متأخر، وكنت قد فرغت توا من كتابة خطاب مطول إليها، هبت النسمات اللطيفة فاسترخيت واسترخى خيالي وشطح، فإذا بي أسمع طرقات خفيفة على باب غرفتي، نهضت متعجبا وفتحت، لأجد امرأة محجبة تماما، لا يبدو منها سوى العينين، لكن الثوب ينبئ عن قوام ممشوق، انزعجت في البداية وظننتها أخطأت المكان، لكنها أدهشتني بأن ضحكت ضحكة مشاغبة. ودفعتني ودخلت وأغلقت الباب خلفها..»[1]. ويضيف: «لكن

---

(1) عذراء الغروب، مصدر مذكور، ص 20.

كل ذلك كان حلم يقظة، ولكم أدمنت أحلام اليقظة»[1].

د - حالة الحلم:

عندما يحلم الإنسـان تتداخل في ذهنه الأزمنة، وتفقد الأشـياء صلابتها. وتتداعى الموجودات ويختل نظام الذاكرة، وتمارس حريتها في الانتقاء وإعادة الترتيب المتكررة. أليست الأحلام كما يرى (فرويد) الطريق الملكي للاشعور[2]. واللاشعور ليس إلا تلك الأحلام والرغبات المجهضـة والمكبوتـة، التـي لا تتنفـس إلا بالليل عندما يهمد الجسـد وينسحب الوعي/ العقل الرقيب إلى النوم والاسترخاء والراحة؟

إن الأحـلام آخـر الواقـع، الواقـع المحجـوز بالباطـن، الرغبـات التي لم تشـبع، الصراخ المكبوت. لذلك فالرواية تسـتغل الإمكانيات الجمـة التـي تتيحهـا الأحـلام للكاتـب، عندما يضيـق به منطق الحياة، وصلابـة الأشـياء وجمودهـا. فـي الأحـلام بأنواعهـا، أحـلام اليقظـة، وأحـلام النـوم، والرؤيـا، تحقـق الشـخصية الروائيـة رغباتها، ويمكنها أن تبـوح بمكنوناتهـا. دون (مواربـة) أو خجـل. إنـه الاعتراف الذاتي؛ اعتراف الذات أمام نفسها. تقول خمرية وهي تحلم بسامي، أول رجل يحادثها ويضع كفه في كفها ويقدمها لأمه ويساعدها على اختيار ألوان الأقمشة: «حلمت به كثيرا، قبل النوم، أحلام اليقظة والنوم، أعتمد عليه يقوينـي يمتعنـي، يحمينـي ويحتوينـي، يأخذني إلى بيت بعيد، يداعبني يعاتبني يلاغيني يمتدح أكلي، يدللني ويملأ بطني بطفل جميل، يرعاني يطوف بي الدنيا، حبيبي وحضني الآمن...»[3].

ما يلاحظ على هذا الحلم أنه عندما يصاغ بطريقة غير مباشـرة

---

(1) نفسه، ص 21.

(2) FREUD, Psychanalyse, P.U.F, Paris, 1965.

(3) عذراء الغروب، ص 38.

يخف تدفقه ويخبو توهجه، تماما كما في انتقالنا من الخطاب المباشر الحر إلى الخطاب غير المباشر (الحر).

يمكننا تفريع الحكي الملتاع إلى أنماط حكائية صغرى حسب وضعيات المتكلم النفسية والذهنية كحالات الحزن واليأس والفرح واللذة والانتشاء... وكلها تساعد على تكسير خطية السرد والتخلص من صرامة منطق الحياة والكتابة في آن.

3
بناء المحتوى السردي

1. تقوم الرواية على عناصر متعددة ومختلفة، تلك العناصر هي التي تحددها كجنس وتميزها عن أجناس أخرى كالشعر أو المسرحية رغم احتوائها مكونات منها. وهي بذلك تنبني على دقائق لا يمكن تجاهلها إلا أن الحديث عند النقاد حول البناء ينحو إلى تفكيك كل مركب إلى أجزائه الصغرى.

والوقوف عند العناصر المكونة للخطاب الروائي الذي يهمنا هنا يتم على نحوين: أولا تفكيك الكلي (الرواية) إلى الجزئي (الزمان والسرد والمكان والأحداث والشخصيات...). ثانيا تفكيك ذري لكل عنصر على حدة. كتفكيك المكان إلى أبعاده الهندسية والجهوية ومركز وهامش، وإلى واسع وضيق، وإلى مدينة أو قرية، وإلى مقهى وشارع... الخ، أو تفكيك الزمان إلى أبعاده الأربعة. يعني هذا أن عملية الفصل بين الجزئي والكلي ليست إلا ضرورة منهجية لأن تلازمهما حتمية بدونها لا تتم المعرفة الصحيحة ولا يحصل الفهم.

وكما يحصل التفكير في بناء الخطاب الروائي يمكن أن يحصل التفكير في مادة الرواية، وهو ما يعرف ببناء المحتوى، ويقوم ذلك على تحديد الوحدات الأساس للمادة القصصية.

صحيح أن العديد من الكتابات الروائية التجريبية تجتنب السقوط في رتابة الحكي وتحاول الانفلات من أسر النظرة التقليدية للرواية، وإن كانت هذه الروايات ذات منحى واقعي، وذلك بالتخلي عن

المعنى التراتبي للحدث والابتعاد عن البطل النموذجي، كما تبين من دراستنا لرواية مجيد طوبيا (عذراء الغروب)[1] حيث سلم الراوي حكايته إلى جل الرواة/ الشخصيات الروائية كل واحد يفعل بها ما يشاء ويضمنها تباريح نفسه وأشجانها.

لكن هل يعني التخلي عن القص داخل الخطاب الروائي نسفا للمادة الحكائية؟ لا أظن ذلك. ولكن هناك خلخلة مضاعفة تشمل الخطاب والقصة في آن واحد. وبذلك تصبح القصة، المادة الحكائية مبنية على أسس منطقية مغايرة للترتيب والمتوالية الحدثية التي شاعت في الكتابات التقليدية المتأثرة بالكتابات التاريخية في كتب التاريخ والأخبار والتفسير[2]... وأيضا بالكتابة الواقعية الملتزمة بالصيرورة المجتمعية.. هذا يعني أن خلخلة البناء (= بناء المحتوى) ليست إلا عملية إخضاع القص أو الحكي إلى المنطق الجديد، الواقعية الجديدة التي تسعى إلى الخروج بالواقعية من حالة الجمود الذي قد يصيبها جراء الموجات الجارفة للكتابات الجديدة التي تعتمد على الذات والأحلام[3].

2. القصة في (خالتي صفية والدير):

1.2. تختلف القصة في رواية (بهاء طاهر)[4] عن القصص التقليدية، الواقعية وتلتقي معها في آن. تلتقي معها في وجهة النظر.

---

(1) طوبيا، مجيد: عذراء الغروب، دار الشروق، ط1، 1986م.

(2) أشير هنا إلى روايات جورجي جيدان التاريخية، وكذلك روايات ألكسندر دوماس التي تعتمد على التاريخ كمشجب كما وضح أندري موروا في كتابه «دوماس الثلاثة».

(3) معتصم، محمد: «الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين». دار أزمنة، ط1، 2004م، ضمنه دراسة حول أعمال إدوار الخراط.

(4) طاهر، بهاء: خالتي صفية والدير، رواية. دار الهلال، ط1، العدد 511، 1991م.

لأن ما حدث ينقل إلى القارئ عبر سارد عاين الوقائع، فهو سارد (موضوعي) ينقل ما سمع من أحاديث وما شاهد من أفعال وسلوك، ولا يسمح لنفسه بفهم أكثر مما هو متاح له - السارد الطفل - ولا يسمح لنفسه بالتوغل في أعماق الشخصيات.

هذه المحايدة جعلت القص سطحيا وكأنه تأريخ لقرية كانت تعيش وأهلها في هدوء رتيب وقد طرأ فيها ما يثير فضول السارد، وربما لم يكن لينتبه إلى ما حدث لولا أن الذي وقع عليه الفعل والذي تسبب فيه ومن شارك في إنجازه من أقاربه (صفية) التي ينقل قصتها، فتاة يتيمة، ابنة خال أم السارد، تربت معه في بيتهم منذ الصغر. (حربي) الذي وقع عليه الفعل، رجل يتيم وهو ابن عم أب السارد من بعيد. (القنصل)، رجل كبير في السن ثري، زوج صفية ووالد (حسان).

من سطحية القص كذلك أن التحول لم تتم الإشارة إلى دوافعه إلا في الخاتمة إيحاء. أما فيما قبل فقد أبدى السارد وباقي الشخصيات الروائية جهلهم المطلق أمام التحول المفاجئ وثورة غضب القنصل على حربي الذي عمل إلى جانبه مدة طويلة لم يلاحظ فيها عليه غير الإخلاص والوفاء والمحبة. واكتفى السارد بذكر ما يتناقله القرويون فيما بينهم، أي وشاية بعض الحاقدين على حربي وإذكاء نار الغيرة في نفس القنصل بدعوى أن حربي يتربص بحسان وينوي قتله ليحصل على التركة. لعل القارئ يلمس التشابه في المكان والشخصيات الروائية بين هذه الرواية والروايتين السالفتين[1]، المجال القروي وأهله لكن بهاء طاهر لا يقف لينتقد الأوضاع ولا سلوك الشخصيات القروية بل يتخذ من القرية مجالا لوقوع الأحداث أو أنها خشبة مسرح مستعارة.

من يقف خلف هذا التحول المفاجئ لشخصية القنصل؟ من

---

(1) روايتا يوسف القعيد ومجيد طوبيا بهذا الكتاب.

أقنعه بالوشاية؟ من ابتدع هذه الفرية؟ أسئلة لم يطرحها السارد الطفل في الحكاية ولم يجشم نفسه عناء البحث عنها لتبقى القصة مفتوحة على كل الاحتمالات.

لكن هل يفعل حربي ذلك؟ وهو الذي فرح لمقدم حسان فرحا شديدا فاق فرح القنصل نفسه!

الجديد الذي تختلف فيه رواية بهاء طاهر عن القص التقليدي يتمثل في بناء المحتوى، وكذلك نمط العلاقات المنسوجة بين الشخصيات الروائية المحورية.

2.2. نمط العلاقات: تمتاز العلاقات في الرواية بالبرود، وذلك نتيجة إهمال الكاتب الحدث الجوهري الخفي في نفس صفية واهتمامه وتركيزه على الحدث المباشر (تعذيب القنصل لحربي) كما أنه عمد إلى وضع فواصل بين الشخصيات المعنية وذات الأهمية في ما وقع، وهما شخصيتا صفية وحربي. رغم الاهتمام الذي يوليه السارد لوالده والمقدس بشاي فإنهما ليسا محور القصة (مادة الرواية)، وإنما هما مكملان استعان بهما الكاتب كما فعل بباقي الشخصيات الروائية (القنصل والمأمور، والمطاريد...) لِيَسُدَّ تلك الفجوة التي تركتها العلاقة الباردة، أي غير المباشرة وغير الحميمة بين صفية وحربي. وبقيت كل كتلة متجمدة في مكانها بعد أن كانت كل كتلة حارة حامية طافحة بالحياة والحب.

يقول السارد عن صفية: «وكنت أعتبرها أجمل إنسان في العالم.. يضيف.. وكانت أسعد لحظات طفولتي حين تضمني خالتي صفية إليها وأشم رائحة عطر الياسمين الذي تغمر به جسدها»[1].

يركز هذا المجتزأ على عناصر هامة جدا وهي، الجمال والدفء

(1) خالتي صفية والدير، مصدر مذكور، ص 25.

والحنـان والطهـر، وهـي عناصـر تنبئ بالحياة والحرارة التي تشـع من شـخص صفيـة والتـي تبثهـا فـي النـاس من حولها كمـا يوضح النص التالي: «ومنذ الصغر كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها. كانت دقيقة الملامح، صغيرة الفم والأنف وكلما قصت جزة من شـعرها الأسـود نما واسترسل على ظهرها ناعما وغزيرا حتى يتجاوز الطرحة السوداء التـي كانـت تغطـي كتفيهـا وظهرها. أمـا عيناها فكان جمالهما فريدا.. يضيف.. كثيرا ما رأيت في صغري رجالا ونساء يبترون حديثهم حين تتطلـع خالتـي صفيـة مـن خـلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدثه وكانوا يتمتمون بافتتان بعد لحظة صمت «باسم الله ما شاء الله..»[1].

إذا كانـت العلاقـة بـاردة فـي القصـة، مادة الحكـي، فإن المصير واللغـة كانـا بـؤرة الاتصال والتماثل بين الشـخصيتين؛ صفية وحربي. على المستوى اللغوي ننبه إلى دور الكاتب وتحكمه في السارد، أو هيمنة السـارد المسـترجع للأحداث المتقدم في الزمان على السـارد المعاين للحادثة. يبدو ذلك من خلال المماثلة الواعية في النص التالي والتي لا يمكن بأي حال أن ينقلها السارد الموضوعي المعاين للحادثة، ولكن يمليها عليه السارد الذي استرجع القصة بعد انجلاء مصير كل منهمـا ووضـوح الدوافـع الدفينـة للحادثة. يقول النص: «ومثلما كانت خالتـي صفيـة جميلـة بيـن البنـات كذلك كان عمـي حربي جميلا بين الرجال»[2].

يأتي هذا التصريح بهذه المماثلة في وقت مبكر من سـرد قصة صفية. وهذا يدل على أن السارد المتقدم في الزمان المسترجع للحادثة هو الذي يتكلم ويرتب الأحداث ويشـد الأسـباب إلى الأوتاد. وأن

(1) نفسه، ص 26–27.

(2) نفسه، ص 27.

السارد الموضوعي ينقل ما يملى عليه وما يوحى إليه. هذه الازدواجية في شخصية السارد تحدد مستوى الزمان في الرواية، زمان القصة وزمان الخطاب. أي أن السارد الطفل الموضوعي يقص ويحكي فيما السارد الثاني المتقدم في السن المماثل للكاتب الموضوعي والخارجي يبني القصة ويبني الحكاية. وهذا التداخل الزمني يمنح النص الروائي خصوصيته ويميزه عن الزمن الموضوعي الخارجي، ويمنح الكتابة الخطية تمايزها عن السرد كاسترجاع أو تذكر أو استشراف للآفاق المستقبلية.

أما على مستوى المصير فإنه يظهر جوهر القصة والتي بقيت محتجبة خلف أحداث مضللة، كغضب القنصل على حربي وتعذيبه قبل أن يقتل حربي القنصل وهو في حالة غضب وألم ثم دخوله السجن واحتمائه بالدير والمطاريد/ احتمائه بأهل غير الإسلام إشارة إلى هذا التمازج العرقي والعقائدي في قرى مصر كما أثبت ذلك يوسف القعيد في روايته (قطار الصعيد)[1] التي مر ذكرها في هذا العمل. واحتماؤه بالخارجين على القانون!!

وكإصابة صفية بالنوبات الهستيرية الخانقة تظهر فيها للجميع - وهو ما ينقله السارد بموضوعية - أن سببها دم زوجها الذي ذهب هدرا ولم يأخذ أحد بثأره.. موقف مشابه لموقف الهانم في (عذراء الغروب)[2] التي تدافع عن قبر زوجها بالبندقية.

هذه الأفعال والسلوك ليست إلا أقنعة مضللة لا تبوح بالحقيقة، ومن ثم فما نقله الراوي في الأجزاء الأربعة من الرواية ليس إلا رواية ثانية للحادثة الحقيقية. والقصة الحقيقية لا تنبئ بها العلاقة الجليدية

---

(1) القعيد، يوسف: قطار الصعيد، رواية. روايات الزمن، الدار البيضاء، ط1، 2001م.

(2) طوبيا، مجيد: عذراء الغروب، مصدر مذكور.

بين صفية وحربي بل القصة الجوهرية الحقيقية بقيت مدفونة في جوف صفية، التي حبكت كل خيوطها.

3.2. بناء المحتوى/ الظاهر والخفي: عندما يصاب الفرد بالإحباط على مستوى تحقيق فعل ما ظاهرا، أي في الواقع المعيش يصاب بالخيبة ويرتد ذلك الإحباط إلى نفسه وعادة ما يحاول هذا الفرد الدفع بنفسه إلى التحول عن رغبتها المكبوحة، لكن عندما يحدث التحول فلا يكون إراديا بل اضطراريا. ولهذا يبقى فعله قائما لا على مستوى السطح ولكن في الخفاء، وقد ينجلي في الغالب كسلوك عكسي. تلك حالة صفية، وهي الأطروحة التي تتحكم في الرواية.

سنحاول ترتيب القصة الأصلية من خلال هذه الوحدات الدلالية تحت عنوان (انفصال مادي وارتباط روحي):

1. صفية تحب حربي ويعزز رغبتها وميلها حديث أسرتها عنهما، ورفض أبيها بالتبني للخُطَّاب.
2. حربي يرشح القنصل زوجا لصفية ويخطبها له.
3. صفية تصاب بخيبة أمل كبيرة وتكتم ذلك في نفسها وتقبل الزواج من القنصل وتنجب منه غلاما (حَسَّان).
4. القنصل يغار على ابنه ويغضب من حربي ويترصد له ويتحرش به ويعذبه لتثور نفس حربي ويكفر بكل شيء.
5. حربي يقتل القنصل ويزج به في السجن.
6. تصاب صفية بنوبات هستيرية وهلوسات وتطالب بثأر زوجها.
7. يحتمي حربي بالدير والمطاريد بعد خروجه من السجن وثمة سيقضي نحبه.
8. تعرف صفية بالخبر، يصلها نعي حربي فتسقط في غيبوبة ستلحقها به.

أليست تراجيدية مؤثرة تذكرنا بروايات الحب الخالدة.

الملاحظ أن جل العلاقات تتم بين أقانيم ثلاثة هي:صفية وحربي مرورا بالقنصل، المادة الفاصلة ماديا بين الشخصيتين الروائيتين والرابطة بينهما باطنا في آن واحد.

هذه هي القصة الحقيقية، كما تتجلى على مستوى خطية السرد، القائمة على التنامي في رواية الأحدث، وترتيبها زمنيا على التتابع. لكن تنجلي الحقيقة فقط عندما يستيقظ اللاوعي، عندما يستيقظ المكبوت وتتخلى صفية عن مقاومتها[1] وتعود إلى طفولتها الأولى وما كانت تمني به نفسها، وما كانت الأسرة تعقد العزم على إنجازه وتحقيقه. أي زواج صفية من حربي. نقرأ: «وكنت أزورها مع أبي في تلك الأيام ولم تكن وقتها تتعرف على أحد. ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها وتطلعت إلى أبي الذي كان يقف إلى جوار سريرها ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين، لم يغب جمالهما رغم كل ذبولها، وقالت بصوت خافت، صوت طفولي :نعم يا والدي. اعذرني لا أستطيع أن أقوم... أنت وكيلي يا والدي.. وأنا موافقة على أي مهر يدفعه حربي.. لا تشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة»[2].

هذا النص يجعل البناء متوازيا، فهناك محتوى منقول وهو محتوى تضليلي لأنه اقتصر فقط على الظاهر، على نقل الحادثة كما هي وكما يتناقلها الناس واقتصر على السلوك السطحي لا على البواعث الدفينة والمنسية. وهناك المحتوى الجوهري الحقيقي لأنه أمسك بالبواعث

(1) يرى فرويد أن الطبيب النفساني لا يمكنه معالجة المريض سريرياً إلا عندما ينزع عند ذرع المقاومة (La cuirasse) ويعترف بأنه مريض. كما يرى أن بداخل كل فرد قوة مقاومة تتحرك عند الانفعال ورد الفعل اللاإرادي.

(2) خالتي صفية والدير، مصدر مذكور، ص 138.

الباطنية والأساس في كل ما حدث لصفية وحربي.

3. علاقة العنوان بالمحتوى:

هكذا تكون رواية بهاء طاهر (خالتي صفية والدير) توحي ظاهرا بأنها روايتان منفصلتان في الجوهر ومتصلتان بأسباب المكان والزمان، مهما: رواية صفية ورواية الدير - اللتان ينقلهما سارد عاين التحولات الظاهرة التي تعرضتا لها. وهذا يوحي به العنوان والخاتمة التي قسمها الكاتب إلى قسمين: القسم الأول خاص بقصة صفية والقسم الثاني خاص بالدير وبالمقدس بشاي الذي خف عقله في آخر أيامه. وفي هذه الحالة سيكون معنى العنوان كالتالي:رواية قصة خالتي صفية ورواية قصة الدير. ولا تقرأ واو العطف هنا على أنها دالة على وجود علاقة مماثلة بين صفية والدير. ولكنها واو الربط في سرد متواز بين القصتين.

وهناك قراءة ثانية ممكنة للعنوان تقوم على الرابط. فنتساءل بعد الانتهاء من قراءة الرواية ما نوع العلاقة بين قصة صفية والدير؟ هل هناك فعلا علاقة؟ ألا توجد أية علاقة؟؟

ظاهرا لا تبدو أن هناك علاقة ما واضحة، ولكن باطنيا هناك علاقة وطيدة توضحها نفسية صفية المكلومة والمحبطة. فإذا كان الواقع قد رفض رغبتها وكبحها بأن أبعدها عن حربي وزوجها من القنصل الذي يكبرها سنا ولم تفكر فيه يوما، فإن الدير كبح رغبتها المرتدة المتحولة من الحب إلى الكراهية والرغبة في القتل.

إن واقعية بهاء طاهر تتجلى في اهتمامه بالمكان وبالوصف. قال الكاتب بأن رواية (خالتي صفية والدير) التي قمنا في هذه الدراسة بتحليل محتواها بنائيا، ورصدنا في الآن ذاته التفاعلات الباطنية للشخصية الروائية وما يخبئه الظاهر المخادع، لم يبق منها إلا حوالي

ثلث صفحاتها الأصلية. هذا الاعتراف الذي أدلى به الكاتب بهاء طاهر في لقاء صحافي بالدار البيضاء المغربية[1] يبرهن على أن الكتابة لديه عمل مراقب وبالتالي فهو يخضع للتمحيص والحذف والزيادة وإعادة الترتيب، وهذا الاهتمام بالكتابة يدفعنا إلى تصنيف واقعية بهاء طاهر ضمن الواقعية الجديدة المهتمة بالكتابة وبالتقنيات، مثلها مثل كتابات فتحي غانم التي سنبين فيها مهارات الرجل في اللعب من خلال روايته (حكاية تو)[2].

---

(1) ندوة الرواية المغربية المصرية أقامها اتحاد كتاب المغرب بمدينة الدار البيضاء، سنة 1997م.

(2) غانم، فتحي: حكاية تو، رواية. دار الهلال، ط1، العدد 468، 1987م.

4
تقنيات بناء اللعب السردي

1 - مقدمة:

(حكاية تو)[1] رواية يؤشر عنوانها على الاشتغال على المحتوى؛ مادة الحكي إلا أن العمل عموما يقوم على الصيغة الخطابية موظفا عددا من المفاهيم والتقنيات الكتابية - الخارجية - كالفضول المعرفي لدى الإنسان، وبالتالي لدى السارد كشخصية مشاركة في بناء العمل الروائي، والتي لا تعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات الأخرى في حدود موضوعية. وكالغموض الذي يلف شخصية (تو) موضوع الحكاية. أما التقنيات الكتابية الخطابية (المحايثة والداخلية) فتتمثل في الاستطراد وتوسيع وتفريع القصة المركزية وتوليد قصص صغرى متممة ومرممة لصرح الخطاب الروائي.

لقد قامت رواية (حكاية تو) على التشويق وشد أوتار انتباه المتلقين، وقد استفادت من الرواية ذات المنحى البوليسي في اعتمادها على الغموض والفضول والترقب والافتراض والتشكيك خاصة في موت اللواء (زهدي)، في محتوى الرواية، ومدى تورط (تو) فيها انتقاما لوالده الذي لاقى حتفه في السجن.

تلك التقنيات الكتابية تعد لعبا خطابيا إلا أن الاشتغال على الخطاب لم يلغ حضور الخارج، وحضور الموقف من عدد من القضايا الاجتماعية والسياسية والسجالية الفكرية وقد وظفت في

---

(1) غانم، فتحي: حكاية تو، رواية. دار الهلال، العدد 468، 1987م.

صورة استطرادات وتوسيعات حكائية، وصيغت ضمن أساليب ساخرة متهكمة وقد يقف السارد فيها موقف المتلقي المحايد كما حدث في حوار السارد مع الكاتب الشيوعي (باء)؛ يقدمه الكاتب هكذا دون تحديد الاسم كما تشترط ذلك الرواية الواقعية التقليدية.

في هذه الدراسة سنقف عند التقنيات الكتابية لإبراز المهارة اللعبية لدى المرحوم فتحي غانم، ومن ثمة إبراز أهم خصوصية مميزة للرواية الحداثية ألا وهي الإمكانات الخطابية والقدرة على توليد الصيغ الجديدة والتي تجدد نظرتنا إلى المحتويات والمضامين. وسنركز على التقنيات الكتابية في الأعمال الروائية البوليسية والتي يقول عنها (روجر أسيلينو) في مدخل كتاب (إدغار ألان بو): «تسمح الرواية البوليسية لكل واحد، في وقتنا الحالي، عندما تصبح الإكراهات الاجتماعية ضاغطة، بالقتل دون عقاب وأيضا بدون تأنيب ضمير». ويضيف: «لقد ابتكر (بو) الرواية البوليسية كي لا يصير مجنونا»[1].

2 - الفضول:

تقوم رواية فتحي غانم (حكاية تو) على عدد من المقومات البنائية بعضها يعد حافزا قويا يمد السرد بالتدفق وبعضها الآخر يضمن للحكاية الانسجام والتواتر. أول تلك المقومات المحفزة على السرد وتوليد الحكاية وتخليقها (الفضول).

إن كل كاتب روائي فضولي بمعنى من المعاني، فضولي لأن رغبة الكتابة لا يسكتها إلا البحث والوقوف على معرفة الأشياء الغامضة والمجهولة. ورغبة الكتابة لا يشبعها إلا ذلك الترقب والترصد اللذان

(1) Poe. Nouvelles histoires extraordinaires. G.F, Paris, 1965.

يتجاوزان معرفة الظاهر والسطحي من الأمور إلى معرفة الجوهري الكامن والمختفي، ويتجاوزان العام اللامحدود والسائب إلى الجزئي المحدود. لذلك يشبه السارد في النص، وهو كاتب روائي مثقف، نفسه برجل (المخابرات) الذي يتشكك في جل الأمور ويُقَلِّبُ الأفعال والأقوال على كل الاحتمالات، ولا يقين له، يقول النص: «فحدثته عن الصلة بين رجل الشرطة وكاتب الرواية، وكيف أن كليهما عليه أن يسجل انطباعاته عن الناس، سواء ما ظهر منها وما خفي بدقة شديدة...»[1].

هذا الانطباع متعدد الأبعاد لأنه لبنة أساسية في الحكاية، يوظفه السارد كذريعة يقي بها فضوله وذلك بخلق حالة تماثل وتشابه تام بين المحاوِر والمحاوَر وخلق ميثاق حكائي يدفع الشخصية الحذرة إلى التخلي عن حذرها ثم الاسترسال في الحكاية والإفصاح عن الخفايا والأسرار. فما قيمة الحكاية إذا لم تكن بها أسرار؟ لكن هذا الانطباع أيضا يبرز جانبا هاما من الكتابة الروائية ذات النفس البوليسي؛ أي تلك التي تقوم دعامتها الأساس على الغموض والبحث وسلوك الدروب والشعاب الضيقة المظلمة قصد خلق حالة تشوف لدى القارئ، وحالة ترقب وتلهف لمعرفة ما سيحصل عن فعل (ما) أو سؤال فجائي أو خاطرة طارئة، والمخبر في هذا النوع من الروايات مسلح بفضوله القوي وميله لمعرفة الأسرار والخفايا والكشف عنها، والسارد في رواية (حكاية تو) لا يقوم بأكثر من ذلك. فالفضول القوي لمعرفة حقيقة (تو) وحقيقة العلاقة الرابطة بين اللواء (زهدي) و(تو) دفعاه إلى اكتشاف أمور أخرى خفية ومثيرة ساعدت على توسيع فضاء القصة وتشعيب مساراتها، كقتل زهدي لوالد (تو) ثم الكشف عن حقيقة

(1) حكاية تو، مصدر مذكور، ص 29.

شخصية القتيل والتاريخ الشخصي لشخصية (منيرة بيجو)... وكل زيادة في المعرفة تزيد من نضج الشخصية، وتزج بها في غيابات القلق والحيرة والشك في حقيقة الذات قبل الشك في الأمور الخارجية (خارج ذاتية).

إن الفضول كقيمة لغوية وإجراء كتابي ساعد السارد والكاتب على فتح آفاق جديدة للتخييل الأدبي، ووسعا من معنى الكتابة وألقيا عليها أضواء كاشفة. فالكتابة لدى (فتحي غانم) لعب لغوي ذكي وحذر، لعب تتحكم فيه قيمة انسجام المختلفات، كما أن الكتابة لديه لا تبتعد كثيرا عن الكتابة العربية القديمة في (كليلة ودمنة) [1] حيث التوالد الحكائي[2]، وأن كل حكاية تحمل النواة الأصلية للحكاية الموالية وهكذا تتسلسل الحكايات منفصلة ومتصلة في آن واحد. والفضول لعب دور الحبكة الحكائية، كما سيتضح في مبدأ التوسيع. إنه قيمة رمزية ومركزية في (حكاية تو) وما يفتأ الكاتب/ السارد يؤكد على ذلك في سياقات ومسارات حكائية متعددة، يقول النص في بداية الفصل الثاني: «استبد بي الفضول، فدفعني إلى محاولة الاقتراب من مجموعة الشبان الذين يلعبون البريدج مع تو»[3]. والفضول ذاته يسميه الكاتب في بداية الفصل الأول (غريزة) يقول النص: «... ولكن رغم كل هذه الظنون، وربما بسببها، دفعتني غريزتي إلى الاقتراب منه»[4].

---

(1) ابن المقفع: كتاب كليلة ودمنة، تنقيح الأب لويس شيخو اليسوعي، دار الشروق، ط10، 1977م.

(2) معتصم، محمد: النص السردي العربي: الصيغ والمقومات، شركة النشر والتوزيع المدار بالدار البيضاء، ط1، 2004م.

(3) حكاية تو، مصدر مذكور، ص 18.

(4) نفسه، ص 7.

إن الكاتب حسب فتحي غانم يشبه في فضوله رجل الشرطة أو المخبر السري في الروايات البوليسية الطموحة لمعرفة الأسرار والخبايا الدفينة، والكاتب يشبه كذلك الفراشة في غريزتها باقترابها من النور تحترق بالنار ولا تبالي. فالحياة مغامرة وتستحق من أجل ذلك أن تجرب العذاب والموت. والكاتب ينجذب من داخله إلى الأشياء الغامضة الخبيئة تحت المواضعات والتمظهرات الخادعة. وهي لذلك تجربة قد تكون ذهنية لكن عواقبها قد لا تكون دائما في صالح المغامر/ الكاتب.

3 - الغموض:

إن الغموض في الكتابة السردية يختلف عن الغموض في الشعر. فالغموض الشعري مرتبط باستعمال اللغة الرمزية والجنوح بها إلى الاستعارة والمتباعدة الأطراف، والنهل من حياض شديدة الخصوصية قد يبعد إدراكها الإدراك الحقيقي أو السليم حتى بالاعتماد على المعينات اللغوية والقرائن اللفظية. لكن الغموض السردي فإنه مرتبط بطرائق صوغ القصة وتكمن خلفه قصدية الكاتب وقصدية الكتابة. فالكاتب يرجئ عادة الإعلان عن النتائج لأن الكتابة هي القدرة على الإبطاء، والقدرة على الإخفاء، والكتابة التشويقية لا تشد إليها القارئ إلا عبر هذه التقنيات الشائعة في الكتابة السردية الشعبية العربية أو كل كتابة عجائبية[1]، وكل كتابة تقوم دعائمها على الحكاية المتواترة وتربط النتائج بالأسباب المتقدمة.

وما دامت رواية فتحي غانم (حكاية تو) تبغي البحث عن حقيقة

---

(1) نلمح هنا إلى السير الشعبية وقصص البطولة المعروفة: سيرة سيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، وأبو زيد الهلالي...

شـخصية (تو) وتحاول الكشـف عن العلاقات غير المعلنة والكامنة خلـف علاقـة اللـواء زهـدي و(تـو) فإن طريقها إلى الكشـف يتضمن فكرة الغموض والالتباس.

أول تلك الالتباسـات يتمثل في الشـائعات حول شـخصية تو؛ بعض الرواد في النادي اعتبروه جاسوسـا يعمل لحسـاب زهدي، أو رجل مخابرات يلتقط سقطات رواد النادي، شيوخا وشبانا. وقد اعتبره السـارد لصا كما يرد في النص: «... فقد توهمت أنه [تو] قد يكون نصابا، أو جاسوسا جاء ليتجسس علينا، أو لعله أحد رجال المخابرات أو المباحث دخل النادي ليتتبع أخبار الأعضاء..»[1].

ثانيها شخصية تو ذاتها وما توحي به من اختلالات واضطرابات ظاهرية ونفسية، كارتباطه (المرضي) بقاتل والده (زهدي)! هنا يفتح الكاتـب نافـذة واسـعة للتأويـل والشـك، عندمـا يمرر إلـى القارئ في نهايـة الروايـة رغبـة (تـو) فـي الانتقام لوالده لحظة إصراره على البقاء مـع (زهـدي) وافتراضـه مـوت زهـدي مضطربا مذعـورا – وكثورة تو على رجال الشرطة غير المفهومة. ويوحي السارد الكاتب أن ذلك من مخلفات مركب نفسي ترسب في نفسية تو منذ الطفولة، وقد وصف تـو ذلـك بصـورة مأسـاوية، يقـول النـص: «... أنـا لم أتعلم منه شـيئا علـى الإطـلاق.. كل أوراقـه أخذوهـا.. كل صوره، لا توجد له صورة واحدة في بيتنا. لا كبيرة ولا صغيرة.. لا شيء بقي.. كانوا يهاجمون البيـت.. فيمزقـون المراتـب وينبشـون القطـن.. ويحطمـون المقاعـد، ويتحول بيتنا إلى أنقاض»[2]. يضيف تو: «.. أنا لا أحتملهم.. لن أنسى هجماتهم علينا.. وكتبي الممزقة.. حتى حقيبة المدرسة سرقوها.. هل

(1) حكاية تو، مصدر مذكور، ص 7.

(2) نفسه، ص 106.

تصدق؟ إنهم كانوا يفتشون الملابس الداخلية لأمي. قمصان النوم والكيلوتات...»[1].

ثالث الالتباسات علاقة تو بمنيرة بيجو، وتلعثمه في الكلام وعدم قدرته على الإفصاح والبيان، يقول تو: «لاحظت طبعا أني أتلعثم في الكلام.. وأن من يسمعني لا يفهم كل ما أقوله...»[2]. واستسلامه أمام رواد النادي، وقبوله بالعمل البسيط، وادعاؤه بأنه طالب جامعي...

لكن ما وظيفة الغموض في بناء النص السردي؟

للغموض السردي وظيفة أساس تتجلى من خلال الثقوب الممكنة في المسار السردي، تلك الثقوب أو المناطق المظلمة من الشخصية الروائية (تو) تبعث على السؤال وتدفع السارد إلى ملئها بالتحري وبالتقصي. إن الغموض يستدعي مفهوم الترميم والترصيص؛ ترميم أجزاء الحكاية المتلاشية أو المترهلة والخالية من كل دلالة أو تحفيز، وترصيص الحكاية حتى تبدو أكثر انسجاما ويصبح بناؤها بناء متكاملا ومتماسكا وتصبح أحداثها متناغمة.

إن ترميم أجزاء الحكاية وترصيصها يفسران معنى الحكي لدى الكاتب (فتحي غانم) وهو ما نستنتجه كالتالي: إن الحكي لدى الكاتب يقوم على تناغم الحكاية وتكامل أطرافها وتراصها، والكتابة لديه هي إحكام النسيج الحكائي وإعطاء السرد طابع الانسجام، كما أن الترميم والترصيص والغموض يشكلون جميعا وحدة تدل على نمط الرواية لدى الكاتب، وهو ما جعلنا نقترب بها من نمط الرواية البوليسية القائمة على التحري الدقيق والتقصي والغموض والالتباس حيث يصبح توقع القارئ منفتحا على العديد من الاحتمالات، ويتشكك

(1) نفسه، ص 106.

(2) نفسه، ص 102.

القارئ في حقيقة الشخصيات الروائية والأحداث المصاحبة لها. نستوحي ذلك الانطباع من عموم النسيج الحكائي.

4 - المفاجأة:

تقوم الرواية المشوقة على المفاجآت وعلى خلخلة المتوقع وأفق انتظار القارئ. لكن لدى فتحي غانم في روايته حكاية تو، تمتد المفاجأة إلى السارد الشخصية المشاركة في بناء الحكاية. إن غموض شخصية (تو) والإشاعات المحيطة بها، وغموض علاقة اللواء زهدي بتو حركا فضول السارد/ الشخصية، ودُفعَ دفعا إلى مناطق حارقة كما تنجذب الفراشة إلى النور، وقد أسفر بحثه عن معرفة حقائق أقل ما يقال عنها أنها مفاجآت. منها:

أولا، حقيقة علاقة اللواء بالشخصية المركزية (تو) موضوع الرواية، وتتفرع هذه الحقيقة إلى اتجاهين؛ الاتجاه الأول والرئيسي يتمثل في قتل زهدي لوالد تو في السجن ليلة رأس السنة. والاتجاه الثاني توسط منيرة بيجو لتو لدى زهدي قصد تشغيله. وسيتولد عن هذين التفريعين قصص سنوردها في مجالها؛ قصة منيرة بيجو، وقصة حفلة رأس السنة بالسجن، وقصة شوكت.

ثانيا، حقيقة السارد واكتشافه لبعض الجوانب الغامضة فيه كالفضول، وكالقوة الداخلية الشريرة التي تحثه على الإيقاع بين زهدي وتو، وستلح عليه فعلا ولا يستطيع مقاومتها فيعلن لتو بشكل لا إرادي، وكأن الكلام يصدر لوحده دون رادع أو رقيب، وكأن كلامه سلطة قائمة بذاتها، قائلا: «لا تفسد شبابك بالحزن على العجائز أمثالي.. اعلم يا تو.. أن اللواء زهدي هو الذي قتل والدك

في السجن»[1].

ثالثا، جواب تو: «أعرف هذا»[2]. إنه مفاجأة كبرى، هل السر في ارتباط تو بزهدي المرض النفسي - تعلق مرضي - الذي يجعل الضحية مشدودة إلى جلادها انشدادا مرضيا، انشداد المازوشي[3] أو هل السر في ارتباط تو بزهدي يكمن في الدهاء والحيلة والكيد وطول النفس، وهنا سيكشف تو عن وجهه الآخر المفاجئ. هذا الاحتمال يوحي به السارد في نهاية الرواية ويفاجئ به القارئ الذي يكون خلال تتبعه للقصة قد اطمأن إلى الولد الساذج فيخلخل أفق توقعه.

تعد رواية (حكاية تو) مفاجأة في حد ذاتها من خلال طريقة كتابتها، فقد أوحت الرواية بأنها تشتغل على القصة كمتوالية سردية متمحورة حول شخصية محددة هي شخصية تو إلا أننا نفاجأ برواية حداثية صاحبها متمرس ومدرك تماما معنى الصنعة الروائية يترك القصة (المادة) تتشكل (الخطاب) بين يديه، أمام أنظار القارئ تشكيلا معقدا يجمع بين العرض والسرد في أكثر من موقف، ويُرْدِفُ الرواة في القصة، ويقودهم كما يقود الحوذي أحصنة عربته يسلم الخيط لزهدي ويطيل له في الحبل ليحكي عن علاقته بتو في جملة اختزالية: «لقد قتلت والده». يصوغها السارد في خطاب غير مباشر في بداية الفصل الرابع، يقول: «عندما سمعت اللواء زهدي يقول لي أنه قتل والد (تو) لم أفهم أو على الأصح لم أسمع ما يقوله، فقد أصابني الذهول..»[4]. ثم يسمح له بأن يسرح زمانيا في صورة

---

(1) نفسه، ص 110.

(2) نفسه، ص 110.

(3) الماشوسية أو المازوخية (masochisme) هي سلوك جنسي شاذ لا يحقق صاحبه متعته إلا عندما يتعرض للتعذيب الجسدي.

(4) حكاية تو، مصدر مذكور، ص 37.

الاستباق ليتحدث عن ابنه وعمن يرعى ممتلكاته من بعده، ويسرح في صورة الاسترجاع ليتحدث عن حفلة رأس السنة التي لاقى فيها والد تو حتفه، وعن حالة الهيستيريا التي أصابت شوكت، ويسرح كذلك بخياله بعيدا وعميقا في تاريخ شخصية منيرة بيجو. إن حداثة هذه الرواية مفاجأة لأنها تكسر أفق انتظار القارئ، وتربك استعداد الناقد وتضطره إلى الجري وراءها لفك رموزها وطلاسمها، والمفاجأة التي يلقاها القارئ بهذا النص تتمثل في بناء المحتوى المتعدد والمتشعب لكن المنسجم والمتماسك، وتعدد الخطابات والغوص في الداخل ووصف الظاهر. وسنقف عند بعض تلك التفريعات والتوسيعات في القصة والتلوينات الخطابية، بعد حين.

لقد استغل الكاتب هنا عنصر المفاجأة كقيمة جمالية، وعبر عنه السارد بألفاظ مترادفة أو من حقل دلالي واحد مثل: (أذهلني، أدهشني) إلا أن القيمة الجمالية للمفاجأة تتمثل في توسيع وانفتاح آفاق التخييل وتشظي مواقع التوقعات والسامح للنص/ القصة بالانفتاح. وهو ما نقف عليه في نهاية الرواية عندما يجيب تو السارد بما يلي: «عندي موعد هام في فندق فلسطين»[1]. أي أن (تو) وصل إلى مبتغاه وأنه من الممكن أن يكون قد انتقم فعلا لوالده، وأن زهدي لم يمت ميتة طبيعية، كما يوحي بذلك النص (ظاهر النص).

5 - الترادف:

نضع هنا مفهوم الترادف الحكائي مقابل التداخل السردي أو التناص وما شابه ذلك. لأن الترادف نعتبره تقنية كتابية تصب في معنى التوسع الحكائي.

(1) نفسه، ص 121.

يوحي عنوان الرواية بالاشتغال على القصة (مادة الحكي) إلا أن العمل الروائي ينصب اهتمامه على (الخطاب) طريقة صياغة القصة. وقد أبرزنا سلفا ذلك، فمحور الحكاية التعرف على قصة تو التي لخصها السارد واختزلها في وصف الحالات المضطربة للشخصية الروائية (تو)، وفي وصف مظهره الخارجي ومعاملة رواد النادي له شيوخا وشبانا. لكن الخطاب تدخل؛ أي أن الصنعة الروائية بدأت تشتغل بذكاء وقدمت حكاية (تو) بطريقة فريدة وبصيغة الترادف على المحكي. بدأت بالفضول المستبد بالشخصية المشاركة/ السارد (كاتب الرواية ولاعب الشطرنج) يقول النص: «كان الذي يدهشني أكثر هو اندفاعي بلا مبرر، وبلا أي هدف وراء فضول ملح لأن أعرف عن (تو) ما يطفئ هذا الفضول»[1]. وبالغموض الذي يحف بالشخصية الروائية المحورية، موضوع العمل الروائي، ثم الكشف عنه وعن خبايا ذات السارد في آن واحد. يعبر السارد عن ذلك في القول التالي: «سحقا لتلك الأوراق التي كتبتها بمظنة أنها ستساعدني على الشفاء. إنها كانت نموا لسرطان، لفوضى في نمو الأفكار، لاختلال في المشاعر يتضخم يوما بعد يوم، ولا أدري كيف أعالجه...»[2].

تبدو حكاية تو حكاية قلقة مضطربة لأنها تبدأ بحالة من القلق والفضول وتنتهي بحالة من القلق والاختلال، عكس (الخطاب) في الرواية الذي بدأ بالاطمئنان (حالة النادي) قبل مجيء الشبان واقتحامهم خلوة الشيوخ الطاعنين في العمر، مرورا بحالة من الاضطراب والقلق ثم الانتهاء بحالة من الاطمئنان عند موت زهدي (أو قتله!؟) وغياب تو عن النادي (وعمله بفندق فلسطين).

---

(1) نفسه، ص 36.

(2) نفسه، ص 97.

يتجسد ترادف المحكي في مراكمة السارد/ الكاتب حالتي القلق وحالتي الاضطراب. أما الترادف في القصة فإنه قيمة مهيمنة نعتبرها ميزة كتابية لدى (فتحي غانم) وسنوضحها من خلال الفصل السادس. والترادف في القصة نريد منه مراكمة الحكايات والانحراف عن الهدف المنشود، سواء من خلال الاستطراد أو التفريع.

يتكون الفصل الساد س من عدد من القصص المترادفة، يعقب بعضها بعضا في صيغة سلسلة من حلقات، كل حلقة مستقلة بذاتها والخيط الرابط بينها المتكلم (اللواء زهدي).

1. يبدأ الفصل الساد س بذهاب السارد مع اللواء زهدي إلى بيته قصد الحصول على كتب وعده بها.
2. ينحرف المحكي عن هدفه إلى قصة منيرة بيجو، وعرض تاريخها الشخصي (تقديم الشخصية الروائية).
3. يعود زهدي للحديث عن ابنه حسن وقصة سفره إلى كندا، ثم يتناولا وجبة الطعام (حالة استراحة وتعطيل السرد؛ وقفة).
4. إعلان زهدي للسارد عن قتله لوالد تو، ثم شرح وتفصيل في ليلة الحفلة؛ حفلة رأس السنة (بالتفصيل الدقيق والمسهب).
5. محاولة إخفاء أثر الجريمة عن السجناء.
6. حملة التفتيش وإقالة شوكت.
7. سفر زهدي إلى الخارج، وتورطه في الإدانة ثم إحالته على المعاش (امتدادات قصة حفلة رأس السنة وقتل والد تو).

إن القصص الكبرى المترادفة إلى هذا الجزء ثلاث؛ قصة زهدي إلى حين إحالته على المعاش، وقصة منيرة بيجو وكيف تحولت إلى الدعارة، ثم قصة شوكت وشذوذه الجنسي فإقالته وعمله بالتجارة

الحرة في الخارج. وضمن هذه القصص الثلاث قصة والد تو وصموده العتيد وموته - الرمزي - واقفا في وجه جلاديه.

6 - التعاضد:

من الأساليب والتقنيات الكتابية التي ساعدت الكاتب على بناء عالمه الروائي، ودفعت به خارج دائرة الكتابة التقليدية المؤشر عليها ضمن العنوان، تعاون شخصيات الرواية وتناصرها فيما بينها من أجل الإضاءة والترميم وتكملة النقص (الحذف) الذي قد ينجم عن سارد أعزل عالم بكل شيء عام وجاهل بكل شيء جزئي صغير. من هنا يمكن الوقوف على مصطلح يجسد هذه التقنية الكتابية ومن خلاله نفسر المسار السردي للرواية، سنطلق عليه مفهوم (التعاضد). والتعاضد في المعجم؛ التعاون والتناصر.

في رواية فتحي غانم (حكاية تو) تجسيد قوي لهذه الروح التضامنية بين شخصيات الرواية، رغم ما يبدو عليها من حدة في المزاج وتصارع بين الأجيال، صراع زهدي مع ابنه حسن، وصراع شكري منصور مع ابنه يسري، أو ما يبدو عليها من نزق كمجاراة الكاتب الروائي (السارد) للشبان في سباق مروع بالسيارة. لكن عندما يتعلق الأمر ببناء رواية ويحول الواقع الحكائي إلى متخيل محض صادر عن الغرفة السوداء والكوامن الدفينة للكاتب فإن الشخصيات الروائية تستغل فوارقها وخلافاتها لبناء الصرح الروائي. فنجد الشخصيات الروائية تتناوب على المحكي لإضاءة بعض الجوانب الغامضة من بعض الشخصيات الروائية، لأن السارد لا يعرف كل شيء بل معرفته تساوي معرفة الشخصيات (السارد = الشخصية). وفي بعض الأحيان تصبح معرفته أقل بكثير من معرفة شخصياته

(السارد < الشخصية)[1]. الحاجة إلى المعرفة تؤدي إلى الاكتشاف وبعث الفضول – مثلا عندما يلمز أحد الرواد الشيوخ ويغمز لصديقه باسم (منيرة بيجو) يرن الاسم في أذني الكاتب رنينا بلا معنى فيجيء دور اللواء زهدي لينير هذه المنطقة المظلمة في ذهن السارد ويعرض تاريخها (قصتها) الشخصي منذ الطفولة إلى احتراف الدعارة، هنا يعاضد اللواء زهدي شخصية السارد ويساهم في إغناء فضاء الرواية ويسعى إلى استكمال نقائصها (المحذوفات).

بخصوص شخصية تو موضوع الرواية فإن حكايتها لن تكتمل إلا بفعل التعاضد الحكائي بين الشخصيات الروائية ما دام الكاتب/ السارد[2] يجهل عنها كل شيء، وما دام فضوله الأدبي والغريزي يدعوانه إلى معرفة حقيقتها، فكيف نكتب عن شيء نجهل حقيقته؟ وكيف نبني ميثاقا (موضوعيا) بيننا (الكاتب) وبين (القارئ) دون أن نقدم له معلومات مفيدة ومقنعة؟ إن الشخصيات الروائية في تبادل منتظم؛ يقدم اللواء زهدي صلته بتو من خلال صلته بوالده، ومن خلال صلته بمنيرة بيجو ثم تتفرع القصة إلى فكرة التعويض والتبني. فعند سفر حسن إلى كندا شعر زهدي بالوحدة والعزلة فعوض هذا الغياب بالاهتمام بتو أملا في أن يجد فيه مصير ابنه، وتبناه حتى يحمي، حسب

(1) وجهات النظر المعروفة في الدراسات السردية ثلاث وهي: 1. السارد يعرف أكثر مما تعرفه كل شخصية روائية ويرمز له كالتالي (السارد < الشخصية). 2. التبئير الداخلي، السارد لا يقول سوى ما تعرفه الشخصية الروائية، ويرمز له بـ (السارد = الشخصية). 3. التبئير الخارجي، السارد يقول أقل مما تعرفه الشخصية الروائية، ويرمز له كما يلي (السارد > الشخصية). وقد تولد عن هذه الوضعيات الثلاث ثلاث صيغ أو أحوال للسارد وهي بالتتابع: 1. سارد غير مشارك أو غير مشخص كما في المسرح. 2. سارد مشارك أو مشخص. 3. سارد يعي دوره ككاتب ويوظف ذلك أثناء إنجاز العمل.

(2) معتصم، محمد: الشخصية والقول والحكي، توزيع مكتبة الرسالة، ط1، الدار البيضاء، 1995م.

اعتقاده الأبوي، ابنه من المصائب التي يمكنها أن تقف في سبيله. إن اللـواء زهـدي هنـا يتخـذ مظهريـن؛ مظهر الأبوة بكل ما تحمل الكلمة من حنو وانشغال واهتمام بمصير الابن كاستمرار للاسم وللعائلة، ثم مظهر الجلاد القاسي والشيخ البذيء اللسان. إنهما مظهران أبرزتهما العلاقـة بتـو، وهمـا كذلك مظهران/ سـلوك/ مختلفان؛ سـلوك فرضته الوظيفة وسلوك فرضته العاطفة.

تتضافر جهود زهدي مع جهود شخصية منيرة بيجو لإبراز حكاية تـو وترميـم البنـاء السـردي وتأثيـث الفضاء الروائي. لقد اكتفى زهدي بإضاءة الذاكرة، وذلك بالإفصاح عن سر دفين له صلة بتو، صلة وثيقة جدا، أنه قتل والد تو في السجن، والكشف عن شخصية هذا الوالد المناضل العمالي أو شهيد الطبقة العاملة، لكن منيرة بيجو ستكشف عـن علاقتهـا الأولـى بتـو مع إبراز بعض خصوصياته؛ فهو ولد خدوم مطيـع غريـب الأطـوار، لا يتـورع فـي أن يقـوم بمـا توحـي به اللحظة إلا أن هـذه الأوصـاف والعلاقـات يزرعهـا الكاتـب فتحي غانم بثقب سـوداء منها ينفذ التأويل والاحتمال في أن الولد (تو) طويل النفس وأن جريمته (الانتقام من اللواء زهدي) مدبرة ومحكمة. ألم نورد في بداية هذا التحليل التشابه القائم بين هذه الرواية والروايات البوليسية؟ إنها تعتمد على الاحتمالات وعلى غياب نسبية الحقيقة، على تقديم الحقيقـة مجـزأة، وهنـا يكمـن معنى التعاضـد، فَكُلُّ القصة مُوَزَّعٌ على كل الشخصيات الروائية، وعلى السارد أن يجمعها من كل الشخصيات الروائية كما يجمع المخبر السري معلوماته بالأقساط من أفواه الناس وإيحاءات الوقائع ودلالاتها، والمعطيات والحجج المادية.

إن فتحـي غانـم لا يعـدو هنـا أكثـر من لاعـب ماهر يتقن حرفته يقذف بالشخصية الروائية إلى حلبة الرقعة الملونة بالأبيض والأسود

كما يدفع بأحد البيادق وآخرين بعده حتى تكتمل اللعبة ويكتمل بناء الرواية، وينسجم نسيج القصة.

7 - التوسيع والتفريع:

يتعلق هذا المصطلح بالقصص المتجاورة التي تضيء ولا تتحدث عن القصة المحورية (حكاية تو) وتوضح جوانب من حياة بعض الشخصيات الروائية أو بعض سلوكها الخاص أو الشاذ. كما أنها لا تساعد في الكشف عن الشخصية المحورية (تو) كما هو الحال في حالة التعاضد الحكائي، بل هي مجرد استطراد في الحكي. ولا تخلو قصة من توسيع[1]، خاصة إذا كان السارد لا يعرف عن الشخصيات الروائية الكثير خصوصا تلك الشخصيات الروائية الثانوية والعرضية التي تفرض نفسها ضمن المسار السردي فتتحمل إحدى الشخصيات مهمة إضاءة الجوانب الغامضة من تاريخ الشخصية الروائية.

من تلك القصص قصة والد تو؛ إنها قصة دفينة سيفاجأ بها السارد كما القارئ، في لحظة بوح اللواء زهدي، وفي استطراد وتلكؤ وانحراف عن السؤال المركزي والهاجس لدى السارد؛ ما نوع العلاقة المريبة والغامضة بين زهدي وتو؟ وتستدعي قصة والد تو قصة (شوكت) الشخصية (السادية)[2] والشاذة جنسيا والحديث عن طريقته المتوحشة المتخصصة في انتزاع كرامة الإنسان وإرغامه على الخضوع والاستسلام، ثم تستدعي الحديث عن حفلة رأس السنة

(1) Genette, Gérard; Figures 2. Editions du Seuil, 1969.

(2) السادية (sadisme) نسبة إلى الماركيز دي ساد، وهي سلوك جنسي شاذ منحرف، لا يحقق صاحبه متعته إلا عندما يعذب رفيقه الآخر. أي أن السادي ضد المازوخي. كما أن الانحرافين معاً قد يظهر لدى شخص واحد وهو ما أطل عليه المازوسادية (Sadomasochisme).

حيث سيلقى والد (تو) حتفه صامدا واقفا وعيناه شاخصتان إلى السماء في كبرياء. هذه الاستدعاءات هي ما نطلق عليه مفهوم التفريع، وهي تلك القصص المتولدة عن قصص توسيعية.

القصة الثانية والأساسية في توسيع القصة الرئيسية قصة (منيرة بيجو)، يرد اسم منيرة بيجو خاليا من أية مشاركة فعلية في الرواية؛ أي في بناء السرد، واكتفى السارد بذكر الاسم على سبيل التفكه بين مرتادي النادي من الشيوخ. لكن زهدي سيقحمها في السياق بذكر حكايتها وكيف تحولت إلى الدعارة، وكيف أصبحت: «أشهر امرأة في الإسكندرية»[1]، على حد تعبير زهدي. وتستدعي هذه القصة الوقوف عند تعاونها مع المخبرين، والإشارة إلى تبادل المصالح بينها وبينهم. ثم تستدعي حكاية تو وعمله في بيتها، ثم تدبيرها اختبارا لرجولته مع الفتاة (سعاد) في الصفحة (81)[2]. وتوسط منيرة بيجو له للحصول على عمل. وهكذا ستكون الصلة بين زهدي وتو قد بدأت/ (قصتهما).

من القصص التوسيعية كذلك حوار السارد مع الكاتب الشيوعي (باء)، مع عرض لفكرة الشيوعية وعدم تلاؤمها مع الوضعية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية لبلد كمصر. فهذه الفكرة غير صالح زرعها في تربة غير مؤهلة ثقافيا واقتصاديا. ويدخل السارد في سجال هادئ حول هذه الأفكار والنظريات. وقد استطاع فعلا الكاتب (فتحي غانم) أن يقف عند حقيقة غاية في الأهمية، وهي أن المهم ليس الأفكار والنظريات وإنما البنيات الفكرية والاستعداد القوي والواسع ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا وسياسيا لاستقبال أية نظرية أو فكرة أو مفهوم.

---

(1) حكاية تو، مصدر مذكور، ص 30.

(2) نفسه، ص 81.

لأن الأفكار لا تنبني على الانفعال أو على التراكم وعلى الأنقاض بل تنبني على أساس من القوة والاستعداد والإرادة.

8 - تركيب:

إن (حكاية تو) لفتحي غانم رواية تحفل بالكثير من المؤهلات الإبداعية، وتحفل بالكثير من الآراء السجالية والإمكانيات القرائية، وقد اختارت سبيلا واضحا منذ أول وهلة معتمدة على الفضول وغموض الشخصية الروائية المحورية موضوع القصة، لذلك شبهناها في هذه الدراسة بالروايات البوليسية التي تشيد عالمها على الغموض (السر) والبحث عن الحقيقة. ولم تكن شخصية السارد المشاركة في السرد وبناء خطاب الرواية تطلب أكثر من حقيقة تو، وحقيقة علاقته باللواء زهدي، إلا أن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، فتتحول معرفة الحقيقة إلى هاجسٍ مقلقٍ يحرك كوامن السارد ويكشف منها جوانب كانت معتمة وغامضة. إن معرفة الشيء، أي المعرفة بالأشياء والموجودات والغوامض لا تؤدي إلى الاطمئنان بل تؤدي إلى القلق والحيرة. وهذه حقيقة توصَّلَ إليها فتحي غانم وقد بنى عليها عالمه الروائي.

لعل المفاهيم والمصطلحات التي حاولنا الوقوف عندها كفيلة بأن تؤكد لنا خبرة وتمرس فتحي غانم في عالم الرواية الحداثية، كما تؤكد لنا قدرته على اللعب السردي. وهذه الرواية وانطلاقا من بعدها الجمالي والبنائي، تجلي ملمحا آخر من الرواية العربية في بلاد الكنانة (مصر). عالم يختلف من حيث غاياته ومقاصده الجمالية والبنائية عن عوالم الصعيد الجواني أو البراني الذي احتفلت به كما سلف الذكر

روايات يوسف القعيد ومجيد طوبيا وبهاء طاهر ويوسف أبو رية[1]. لكنها تلتقي معها في البعد الانتقادي للملامح الشائنة والسارية في أوصال المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة وكل هذه الروايات، رغم محلية بعضها، تطمح إلى الدخول بالبلاد العربية في دائرة التحديث من خلال التخلص من الشوائب التي ما تزال عالقة بأذيال المجتمعات حتى القرن الجديد والألفية الثالثة.

5
بناء سرد الرواية الإحيائية

1 - اتجاهات في الرواية العربية:

1.1 - حركة ودينامية:

تشهد الساحة الأدبية العربية من المحيط إلى الخليج حركة دينامية وخصوبة على مستوى الإبداع السردي. وقد أصبح من الجلي الآن الحديث عن مدارس وعن اتجاهات مختلفة في الكتابة السردية، كل اتجاه يستند إلى أدوات خاصة به تدعم مسيرته نحو الغايات التي يرومها. وقد ساعد على ذلك الحركة الدينامية التي يشهدها الواقع العربي سواء في استقلاله وخصوصيته أو في علاقته بالأوضاع العالمية الخارجية، و ما يستبد الآن به من نظريات ووقائع قارة.

إن الأدب مهما تنوعت أشكاله الخارجية وصيغه الصرفية فإنه يظل متصلا اتصالا مباشرا وثيقا بالواقع الذي أنتجه. إن الاتصال والعلاقات بين الواقع المعيش والذات الكاتبة والمتخيل الأدبي يتخذان صورا (بلاغية) متنوعة بعضها يتخذ صورة الانعكاس المرآوي الذي يحاكي الأشياء ويكون تقريريا في لغته ومسكوكا أسلوبا ولا يوغل في التعبير البلاغي المجازي. وبعضها الآخر يتخذ صورة الانزياح واختراق الحدود بحثا عن الجديد مسايرا تحولات الواقع وتداخل الأحاسيس وتداعي الأحلام وتلون الأوعاء. وعن هذين البعدين العامين تتفرع صور شتى.

إن علاقة الأدب بالواقع وبالذات علاقة متعددة الأبعاد وبالتالي متنوعة الصيغ الكتابية.

2.1 - اهتمام متزايد:

لقد حظيت الرواية العربية بمزيد من الاهتمام النقدي وذلك تابع لأسباب عديدة أهمها:

أ - اتساع الرؤية النقدية من خلال النظريات اللسانية البنيوية والسيميائية التي تبحث في السرد من خلال أشكاله المختلفة (الرواية، والحكاية الشعبية، والقصص القصيرة، والفيلم السنيمائي). ووضوح الرؤية ناجم عن قدرة الدراسة السردية على خلق مفاهيمها الخاصة المساعدة على سبر أغوار هذا المجال الإبداعي الفتي.

ب - استجابة الكتاب العرب لهذا النمط من الكتابة نظرا لقدرته على احتواء الإشكال الاجتماعي والفكري والسياسي، ونظرا لأنه يمثل جزءا مهما من الحياة سواء في شكل لوحات متسلسلة أو مشاهد جزئية منفصلة ومقطعة. وقد تحول عدد من الكتاب، صحفيين وشعراء وقصاصين إلى كتابة الرواية، واستجاب القراء لهذا النمط الإبداعي لأنهم وجدوا فيه أجوبة على أسئلتهم الأدبية والفكرية والاجتماعية والعاطفية.

ج - قدرة الرواية على خلق الانسجام الذي يحتاجه القارئ وتحتاجه الكتابة السردية. لأن السرد يراد منه التتابع والرواية المتسلسلة للأحداث ويراد منه كذلك النسج. وكلها معاني متصلة بالصنعة. وهذا يختلف عن الديوان الشعري الذي يحقق الانسجام داخل القصيدة الواحدة وقل أن يحققه داخل الديوان، لأن لكل قصيدة شعرية عالمها وموضوعها وتأثيرها. وهو ما يمكن ملاحظته على المجاميع القصصية التي تتأسس كالديوان الشعري على الانسجام وتستقل كل قصة بذاتها وعالمها، وقد لا يكلف القاص نفسه خلق خيط رابط بين القصص أو بين القصائد.

3.1 - اتجاهات روائية:

إن الاهتمام بالرواية بحثا ونقدا وكتابة وتلقيا كان لا بد أن يخلق مدارس واتجاهات أدبية أو اتجاهات كتابية. ومن الاتجاهات الممكن الوقوف عندها ثلاثة رئيسية ويمكن أن تتفرع عنها وتمتد أنواع أخرى.

3.1. أ – الكتابة الواقعية:

لا بد أن الكتابة الواقعية تتمثل الحياة، وتتبع في كتابتها التوالي الحدثي المنطقي الذي يراعي الانسجام مع العالم الخارجي، وتولي اهتمامها للجانب المضموني لأن ما تنقله إلى الناس هو الأهم. وهذا المحتوى يطلق عليه في الدراسة النقدية الحديثة (القصة) أي مادة الحكي. ويمكن للدارس أن يقف عند هذه المدرسة طويلا ليستجلي ضمنها اتجاهات تختلف في عدد من الجزئيات وإن كانت لا تحيد عن المسار العام للكتابة الواقعية – هو ما تبرزه دراسات هذا الكتاب. لذلك نجد مثلا الكتابة التاريخية التي تتمثل في مستويات مثل المستوى الخطابي الذي يشبه الخطاب الديداكتيكي لأنهما معا يتراوحان عند النقطة الصفر، أي خلوهما من الانفعال العاطفي الذي تولده القصص العاطفية الخيالية.

ولكونهما منشدان إلى القيم العليا (استخلاص العبر من وقائع بعينها، وتقديم شخصيات بطولية (أبطال) في نمط كتابة غيرية (بيوغرافيا) أو إصدار أحكام قيمية (إيجابية) بخصوص مراحل تاريخية معينة، وهكذا... الخ).

كما أننا نجد ضمن الكتابة الواقعية القصص المطولة ذات الطابع التقليدي المتمثل في اعتماد القصة على البداية والنهاية والعقدة، وحرص القاص/ الروائي على خلق قدر كبير من الانسجام

المنطقي الذي يصل بين الأحداث. وكذلك ملء البياضات التي تخلقها الكتابة التخييلية بالأوصاف وبالزخرف اللغوي والأسلوبي مع الإكثار من المجازات البلاغية والإعلاء من صوت القيم الأخلاقية (التربوية) واستبداد الراوي بكل شيء.

وتهتم الكتابة الواقعية اليوم بالمكان وبالوصف كتقنية كتابية. وقد حاولنا إبراز هذه الإمكانيات والتلميح إليها في كتابة يوسف القعيد ومجيد طوبيا من هذا الكتاب.

3.1. ب - كتابة اللاواقع:

توجه عدد من الكتاب إلى الداخل عوض الخارج الذي تم تجريبه بأشكال مختلفة من خلال المحاكاة والانعكاس الميكانيكي الكلي أو الجزئي، ومن خلال السيرة الذاتية أو من خلال الاسترجاع كوقائع ماضية لواقع فات. وليس الداخل إلا تعبيرا عن الذات، والذات في مفهوم هؤلاء المبدعين معادل موضوعي للاواقع الخفي المنبوذ والمهمل. إنها كذلك مجموع المشاعر الملتبسة في الداخل، وهي كذلك الرغبات والأحلام التي تصبح لها قوة فعلية على الكائن توازي القوة الفعلية للواقع الملموس. فالحلم ليس صورا ذهنية مجردة بل له آثاره كالخطوات وكثيرا ما يشعر المرء بأثر الحلم أو الرغبة على جسده كأثر الجوع وأثر الضرب.

وكتابة اللاواقع تتخذ لنفسها تشعبات عدة أو صيغا فرعية منها:اعتماد الروائيين على تقنيات التداعي الحلمي. ويتجلى ذلك من خلال اختراق الحدود الفاصلة بين القضايا والمواضيع المطروحة ضمن (القصة) المادة الحكائية. وقدرة الشخصية على التشكل والتغير حسب الأوضاع الداخلية، والاستناد كذلك على التداخل بين المواضيع زمنيا وزرع قيم الالتباس عكس الانسجام الذي تركز عليه الكتابة الواقعية.

وإذا كانت الكتابة الواقعية تحترم الزمان الخارجي ومنطقه، وتحترم الأبعاد الخاصة بالشخصية الروائية فإن الكتابة اللاواقعية تخترق الزمن، تخترق منطق الصيرورة الزمنية وتتلاعب بالأبعاد الخاصة بالشخصية.

وتتميز كتابة اللاواقع بالاعتماد على الذات كمعادل آخر للواقع، وتتخذ الذات هنا مفهوما واسعا جدا لتشتمل اللاشعور (الباطني) حيث تتراكم المنسيات والمكبوتات وتصبح لها في كتابة اللاواقع قوة الحضور الفعلي للأشياء المادية لأن تلك المنسيات والمكبوتات تمارس على الشخصية الروائية وكذلك الكاتب الواقعي (الكاتب الفعْلي وليس السارد أو الراوي في الرواية الواقعية) سلطة خلفية تؤثر على مسار السرد.

3.1. ج – الكتابة الإحيائية:

هناك تيار ثالث يمتح من النمطين السالفين ويختلف عنهما بتقنياته الكتابية، إنه تيار الكتابة الإحيائية. فماذا نريد بهذا النعت؟

إن الكتابة الإحيائية لها جذور بعيدة في ذاكرة السرد العربي والغربي على حد سواء. وكانت لها تجليات عدة. وإذا كانت الكتابة الواقعية (كتابة الواقع) تلتزم في عمومها بالراهن المعيش في جزئياته أو كليته وارتباطها بالوصف وبالمكان والوقائع التاريخية، وإذا كانت الكتابة اللاواقعية (كتابة اللاشعور والذات والحلم) قد التزمت اختراق الحدود الفاصلة بين الموضوعات والتداعي الحلمي (تيار الوعي) فإن (كتابة الإحياء)، إحياء الموروث الشعبي الشفهي أو القصص المبثوثة في ثنايا كتب الأخبار وكتب التاريخ وكتب التفسير والكتب التي تتحدث عن العالم الآخر. وكلها نصوص غائبة مستترة وإعادة استثمارها يتيح للكاتب التجديد والارتباط الوثيق بالذاكرة الجماعية (المرجع الثقافي).

4.1 - رواية الإحياء:

في هذه الدراسة يهمنا أن نقف عند الكتابة الإحيائية نظرا للإشكالات الفكرية والكتابية التي تطرحها على المبدع والناقد على حد سواء. وسنتخذ كنموذج كتابات القاص والروائي المصري (خيري عبد الجواد) مركزين على رواية (مسالك الأحبة)[1]. وتعد هذه الدراسة امتدادا وتطويرا وتعميقا لما جاء في دراسة سابقة قمنا بها حول روايته (العاشق والمعشوق)[2].

1.4.1 - التهجين والتطهير:

تجد الكتابة الإحيائية أسسها في تربة عميقة وبعيدة وتأخذ شرعيتها من نظريات التهجين والخلخلة ضدا على نظريات التطهير والنقاء النوعي. وغالبا ما كانت الكتابة الإحيائية متصلة بشعور جماعي تاريخي بالانحطاط. وتقترح هذه الكتابة مشروعها كدعوة للنهوض فكريا أو إبداعيا أو سياسيا. إلا أن الكتابة الإحيائية تتخذ مظاهر متعددة سنبرز منها خمسة مظاهر ستفيدنا في فهم الكتابة عند خيري عبد الجواد وعند عدد آخر من المبدعين الذين يستثمرون المخزون التراثي الثقافي الشعبي والفصيح في العالم العربي.

2.4.1 - الكتابة الإحيائية من أجل النهوض:

يرتبط مفهوم الإحياء لدى المثقف العربي بمرحلة النهضة العربية الأدبية - سنتجاوز هنا البحث في حقيقة النهضة أو تعثرها - والمدرسة الإحيائية في الشعر العربي وبالدعوة السلفية في الفكر والفلسفة الإسلاميين. والكتابات الأولى في السرد العربي كان هاجسها وخلفيتها النظرية تستند على السائد المرحلي وهو محاولة إصلاح ما

(1) خيري، عبد الجواد: مسالك الأحبة، مركز الحضارة العربية، ط1، يناير 1998م.

(2) الدراسة الموالية.

أفسده الانحطاط الفكري والسياسي والاجتماعي والأدبي، وذلك من خلال اعتماد الحدود التي حققها النقد الأدبي في مراحل سابقة على الانحطاط حيث كان الأدب مزدهرا ومتقدما.

كانت هذه المرحلة تتميز بالشمولية لأن الأدب لم يكن قادرا على فرض ذاته خاصة الأدب السردي لأن الصولة كانت للشعر والفكر عموما.

3.4.1 - الإحياء من أجل الاعتبار:

على مستوى الكتابة الإبداعية ظهرت دعوة إلى الكتابة من خلال التاريخ وهنا يمكن أن نقول عن الكتابة أنها كانت، كما يقول ألكسنر دوما الأب، تعتمد على التاريخ (الوقائع والشخصيات والزمان...) كمادة حكائية ولكنها تعتمده كمشجب تعلق عليه قصتها[1]. أي أن التاريخ يعد ذريعة للحكي، ذريعة لتخليق الحكاية. ولكن تحت هذا التوظيف الثانوي تكمن فكرة تنشئة الجيل وإشباعه بالقيم الموروثة. إن الهاجس الأخلاقي والهاجس التربوي (التعليمي) كانا حاضرين خلال تجربة الكتابة التاريخية.

هذان الصنفان يعتبران عتبة ليست ذات تأثير كبير على المسار المتحول في الكتابة الروائية خصوصا والسردية عموما. لكن لا بد من ذكرهما حتى نضمن للدراسة الانسجام المطلوب، والخطوات التالية هي الأهم.

4.4.1 - السرد الممكن وأفق التخييل:

لقد فهم المبدعون في بداية القرن أن التجديد والبعث في الأدب يقوم على أساس سالف. لذلك توجه عدد منهم إلى الكتابة مستوحيا الإبداعات المتوفرة في كتب تاريخ الأدب، والغاية التي كان يتوخاها

(1) MAUROIS, André: Les trios Dumas. Hachette. 1957.

المبدع مزدوجة أولا تنفيذ الإدعاء القائل بأن الأدب العربي لا يتوفر على قصة أو رواية. والثاني من أجل ضمان الاستمرار وصلة الحاضر بالماضي لأن النهضة الأدبية لا تقوم إلا على هذه القاعدة. فمن لا ماضي له لا مستقبل ولا حاضر له.

وتعد كتابات المويلحي في مصر نموذجا على ذلك لكن النموذج الأكثر وضوحا وعمقا في الزمان يتمثل في كتابات أحمد فارس الشدياق[1]، التي تجمع بين كتابة المقامة وكتابة الرحلة. وقد أفادته المقامة في استرجاع الأسلوب البلاغي المترف والمعجم اللفظي المغرق في التوحش والغرابة. لكن أدب الرحلة مكنه من خلق مادة حكائية تقوم على المقابلة والمقارنة والمفاضلة بين شعبين وحضارتين. كما أن السخرية وجدت مكانها ملائما في المفاضلات. وفي المغرب[2] كتب بعض المبدعين مقامات تستوحي الأسلوب البلاغي لبديع الزمان الهمداني المتمثل في المحسنات البديعية والسخرية والمقالب التي يقوم بها المكدون. كما استلهم المبدعون الرحلة في خصوصياتها. وهذا هو الأفق الذي كان يلوح وقتها ما دامت النماذج المتوفرة سرديا لا تخرج عن الموروث الشعبي الشفهي الذي يحكى في (حلقات) شبه مسرحية-يمكن الإشارة مرة أخرى إلى الميدان العمومي في رواية يوسف القعيد التي مر بك قراءتها في هذا الكتاب-وقصص القرآن والقصص التاريخية والمقتبس من الغرب والمقامة والرحلة والحكايات العجيبة. وهي نصوص سلفية وقاعدة تحمي المبدع من التبعية للمستعمر/ الآخر.

5.4.1 - الرؤيةُ المخترِقَةُ:

(1) الشدياق، أحمد فارس: فواز طربلسي وعزيز العظمة، ط1، رياض الريس، أكتوبر 1995م.

(2) كنون، عبد الله: النبوغ المغربي في الأدب العربي، ج2، ص 491، بدون تاريخ.

تقـع أعمـال خيـري عبد الجواد وكذلك روايات جمال الغيطاني ضمن خانة الموروث المخترق برؤية إبداعية - يمكن العودة في هذا المقـام إلـى كتـاب الأسـتاذ قمـري البشـير وقد أبرز جيـدا هذه الأبعاد التناصيـة - أي أن يمثـل المـوروث وحضـوره فـي الأعمـال السـردية المختلفـة. فَقَـدْ فَقَـدَ كل صولتـه وسـطوته كخطـاب أدبي لكنه يوظف من جديد ليمنح حضورا آخر مختلفا. إنه اسـتدعاء للعوالم السـحرية العجيبـة حيـث تكتسـب الحكايـة بعدهـا الخرافـي الآسـر. لكن تفقد كل تأثيـر إيديولوجـي (أخلاقـي وتعليمـي) لأن المعطـى الخارجي أو شـروط وجود تلك الأنواع الأدبية قد زالت مع الزمان، واسـتدعاؤها في غياب الحمولة الإيديولوجية يصبح مجرد توظيف جمالي يراد منه خلـق المتعـة الأدبيـة ويضـاف إليها طبعا موقف الحاضر. فاسـتحضار جمـال الغيطانـي للماضـي في (الزيني بركات) وخاصة فئة البصاصين يأخذ بعدا عميقا يوازي الحاضر، وكأننا أمام التقية مرة أخرى. فبدل الحديث على لسـان الحيوان في رسـائل (إخوان الصفا) في (تداعي الحيوانات على الإنسان)[1] أو في (كليلة ودمنة) أو بدل استعمال الرمز والتلميح عوض التجريح نجد السـرد الإحيائي قد تمكن من تشـريح حالة من حالات الواقع العربي باستدعاء المثيل والمقابل. إن الحمولة التي تعطى للنص المسـترجع والمسـتعاد تؤخذ من الحاضر لكن في مـرآة الماضـي. وكأن شـيئا لـم يتغيـر في الجوهـر وأن الذي يتغير هو الصيغة الخارجية وأشكال التمظهر والتجلي.

6.4.1 - الكتابة التهجينية:

يصـل الاسـتدعاء مـداه فـي الكتابـة التهجينيـة التـي لا تسـتثمر

(1) إخوان الصفا: رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان، تقديم: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1977م.

التاريـخ ولا القصـص القرآنيـة (بنياتهـا)، ولا تسـتثمر السـير الشـعبية فقط بل تسـتثمر في بناء فضائها المتخيل على نصوص حديثة جزئيا أو كليا، واستثمار الخطاب النقدي التنظيري للرواية مع توظيف الشعر أو خاصيـات الكتابـة التقريريـة والرسـائل الإخوانيـة والغرامية... الخ. وهـذا النمـط مـن الكتابـة التهجينيـة هو السـائد الآن وظهرت له فروع متنوعة كالرواية الثقافية.

2 - الروايـة وسديم الخيال:

تهمنا هنا دراسة الرواية التي تشتغل على سديم الخيال وهو ذلك الموروث المهمل والذي كان ينظر إليه، إلى وقت قريب، كنتاج من درجة أقل من درجة الأدب الفصيح. ونقصد طبعا القصص الشـعبي الذي تناول سير شخصيات بطولية وملحمية تميزها صفاتها وأفعالها المغرقـة فـي الغرابـة والخيـال. والتي كانت تتداول على ألسـنة الرواة ولا يعرف لها الدارسون مؤلفا.

الواقـع أن الروايـات التـي اشـتغلت علـى هـذا السـديم متنوعـة ومتعـددة فأميـن معلـوف مثـلا يشـتغل فـي (ليـون الإفريقـي)[1] على الهوامش المنسية والوثائق التاريخية والسيرية التي يشوبها الشك ليبني روايتـه ويشـكلها انطلاقـا مـن مـادة حكائيـة مشـوقة تمتلك بعضا من الحقيقة ونصيبا من الجهل وعدم التأكد. ويشتغل في روايته (سمرقند)[2] على شخصية (عمر الخيام) صاحب الرباعيات ويحاول أن ينسج رواية، لأن السرد نسيج كما سبقت الإشارة، من سديم الخيال حول هـذه الشـخصية معتمـدا علـى غيـاب الدقة في معرفة السـيرة الخاصة

---

(1) معلوف، أمين: ليون الإفريقي، ترجمة: د. عفيف دمشقية، دار الفارابي، 1990م.

(2) معلوف، أمين: سمرقند، ترجمة: عفيف دمشقية، دار الفارابي، 1991م.

لشخصية عمر الخيام.

وجمال الغيطاني في روايته (الزيني بركات)[1] قدم عملا متطورا يمتح من الماضي - يتقاطع معه - الشعبي والتاريخي ويوظف تقنية مماثلة لما قدمه ابن المقفع في كليلة ودمنة كتقنية التقية درءا للأذى وكما قدم نصائحه في الأدب الكبير والصغير بالتلميح وبـ (اسمعي يا جارة). وقد قدم الغيطاني شخصية البصاص للتأكيد على استمرار الدور الوظيفي في المجتمع والحياة السياسية لهذه الفئة. لكن مع التأكيد على اختلاف الصيغ التي يقدم بها البصاص نفسه في كل زمان. وهذا الإجراء هو ما يجعلنا نؤكد الآن أن استلهام التراث الشفهي والمكتوب وتهجين النص الروائي كتقنيات كتابية (خطابية) يتساوق والحياة المعاصرة التي سادت فيها التقية وهيمنة الإعلام والإعلاميات وتبادل المعلومات على شبكات معقدة ومتوفرة للجميع (الإنترنت). إن المعلومات المتوفرة تعيق الخلق والإبداع وتقتل في الإنسان طاقة الإنشاء والخيال لكن النافذة المتبقية لنا هي الإبداع على مستوى الخطاب الخارجي، أي إعادة تشكيل المعلومات بصيغ لا منتهية. وهو ما انتهت الرواية إليه.

1.2 - مسالك الأحبة:

يعنون القاص والروائي خيري عبد الجواد- وهو من الروائيين الثمانينيين الذين يستلهمون الموروث ويخترقون قدسيته ويدنسونها بكثير من الخيال المخصب - عمله بـ (مسالك الأحبة). ولفعل (سلك) معان يمكن تطبيقها على النص الروائي لنرى كيف يتشكل مجددا للفعل معنيان مهمان هما:

أ - سلك المكان أو فيه :دخله ونفذ فيه.

(1) الغيطاني، جمال: الزيني بركات، مكتبة مدبولي، ط2، 1974م.

ب – سلك الشيء في الشيء: أدخله فيه (لسان العرب)[1].

والروائي يسلك شعابا غير مطروقة، ويطرق أراضي لم تطأها قدم، أراض بكر لا يصلها إلا من كان محظيا ومنذورا. كما أنه يسلك الحكايات في بعضها كما تسلك حبات العقيق في الخيط (العقد).

والمسلك هو الطريق الضيق. بذلك تكون مسالك الأحبة ضيقة على غير الأحبة ورحبة بالنسبة للأحبة الأوفياء.

2.2 – تجربة العشق:

يقترح علينا خيري عبد الجواد تجربة في العشق تتواشج والتجارب السابقة والمعروفة لدى الصوفية. فالمحب معاند ومكابر. تعترض طريقه إلى الحبيب العراقيل والصعاب لكن يجد أبدا قوة سحرية باطنية خارقة تحفزه على التوغل ومواصلة الطريق. وقد تتجلى هذه القوة الباطنية في صورة كائن عجيب يظهر ويختفي فجأة وكأنه تجسيم للمشاعر الخائفة المتلهفة وطمأنة من الحبيب للمحبوب. تماما كما في الحكايات الغريبة والعجيبة[2]، فلا بد من مساعد ليقهر المعيق.

وتجربة العشق من خلال (مسالك الأحبة) مغامرة شاقة تبدأ من الحلم وتنتهي إلى غايتها المطلوبة (الحبيب) مرورا بشعاب ضيقة ووقائع مهولة وخارقة تختبر فيها الذات، وتترسخ كذلك مقاصدها وتتوثق صلاتها بالمحبوب.

رحلة العشق مغامرة، رحلة في المتاهة، العاشق وحيد أعزل. في مسالك الأحبة يضيع العاشق المغامر صاحبه عند البداية الثانية للطريق

(1) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 10، دار الفكر، ص 442.

(2) فلادمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986م.

الصاعد نحو المجهول. لأن العاشق لا يمكنه أن يسلك طريق المحبة إلا وحيدا أعزل إلا من حبه وشوقه. ولا يقين لديه إلا إدراك غايته لأن الحاجة إلى المحبوب نداء باطني يأتي من المجهول، لا تحدده مواقع سطحية قريبة ولا يقبل المحبوب إلا بالنفوس القوية الصامدة. إن تجربة صعود الصوفية يتألف سلمها من درجات متناهية في الدقة والخطورة. تبدأ الدرجات بسيطة وتنتهي صعبة.

إن تجربة العشق في (مسالك الأحبة) ارتقاء وسمو ومجاهدة. والمحبوبة في الرواية ليست امرأة بل (قبة) موغلة في التاريخ حافلة بالأسرار والمفاجآت، والطريق إليها ملتبس وغير سالك إلا على من كان مغامرا، حيث يستطيع التخلص من كل المغريات الدنيا ويمشي الطريق عاريا إلا من خياله الخصب. ولأن مسالك الأحبة رقي صوفي وتراوح بين الحالات والمقامات فإن الرحلة في الرواية ستعرف حالات من التحول. فالقبة قبل الرؤية، رؤية العين أي التأكيد العيني من الشيء وتحوله من المجهول إلى المعلوم، ومن المجرد إلى الملموس تختلف عن القبة بعد رؤية العين. يقول النص: «أما وقد رأيتها رؤية عين، فقد تبدلت أحوالي، وما كان هدفا وغاية أصبح ثانويا، على رغم أن تحققه كان محالا...» (ص 31).

إن الشيء لا تتبدل حاله إلا بتبدل حال الرائي. والبحث عن (القبة) في جبل أبي الهول لم يعد غاية في حد ذاته بل أصبح دافعا لمعرفة أخرى أكثر توغلا في المجهول. والمجهول غواية تغوي النفس الطموحة العاشقة للمعرفة عكس النفس الخمول المستسلمة لليقينيات التي تقدمها الكتب وترويها الروايات والأخبار. يقول النص عن هذا التحول: «فما القبة إلا وسيلة لغاية أسمى وأجل» (ص 47). فما ذلك الأسمى والأجل؟ يقترح علينا خيري عبد الجواد جوابا فيقول: «إنما

القبة رمز ولغز وكينونة مسربلة بغيوم ديمومتها وأسرارها، هي نشدان مستحيل طال مكثه وكمونه دون إدراك كنهه، إن هي إلا ممر للولوج إلى مصائر فاتت، وأمم وخلائق عاشت فكأنها ما عاشت ولا وعت وسعت...» (ص 47).

إن هذا الجواب لسعته يجعل من القبة متعددا في واحد، وهي غاية وسبب في آن. غاية يراد إدراك كنهها الذي تجاهلته الأزمنة والأجيال، أو غفلت عنه حتى تراكمت عليه طبقات الغبار وطمسته الأوحال. إن الغاية من الحديث عن (القبة) إثارة الانتباه إلى المنسيات وبعث للسديم الخيالي، ووصل للجديد بالقديم في صيغة جديدة مقبولة وكشف عن الجوهر الذي لا يتبدل ولا يتغير رغم تبدل الأحوال والنفوس.

والقبة سبب ودافع للرحلة نحو الارتقاء والسمو الصوفيين. فرمز القبة مفتوح على دلالات متنوعة وعلى أبعاد مختلفة كالبعد التاريخي والبعد الذاتي العاطفي والبعد الأدبي (السردي). وقد اتخذ الكاتب القبة نواة لبنائه السردي وأحاطها بهوامش وتفريعات جانبية ليصنع منها في النهاية تركيبا أدبيا (سرديا) جديدا يستند إلى القديم ليخترق الحديث والجديد. إنه بناء يشبه قلادة واسطتها حجر كريم نادر مشع وتحيط به أحجار كريمة من نوع ولون آخر حتى تزينها وتزيدها جمالا وتميزا.

3.2 - اختراق المحاكاة:

تنتمي الكتابة في (مسالك الأحبة) إلى كتابة الإحياء، ذلك أنها تتخذ من الموروث الشعبي والفصيح مادة حكائية تعيد تشكيلها وصياغتها بطرائق مختلفة حتى تكسبها وجودا جديدا في الزمان والأفهام. وليس ضروريا البحث عن المرجع المستوحى والمسترجع.

لأنه فقط توهيم ولأن الرواية بعث من/ للسديم وتشكيل خيالي قد يقف عند محاكاة الأساليب كاعتماد العناوين المسجوعة أو اعتماد تقنيات الكتابة وطرائق توليد الأحداث وبعث الشخصيات الروائية.

إذا على القارئ إلغاء كل محاولة للمقارنة أو العودة إلى المصادر أو المراجع المشار إليها ضمن النص المبتكر، واعتماد النص كلغة وكمتخيل مبتدع يستدعي الخارجي الثقافي للإيهام والتمويه (توسيع معنى الرمز) لأن في ذلك بعثا للتشويق وإثارة لغايات ومقاصد الحكي. ولأنه أساسا يقيم ميثاقا وثيقا بين القارئ والكاتب.

من أهم شروط هذا الميثاق السردي التخييلي التصديق وإبعاد إمكانية طرح السؤال حول/ عن حقيقة الوقائع والشخصيات لأن في طرح السؤال تمزيق لعرف التواصل.

4.2 - سؤال التجديد والمفاجأة الإبداعية:

نطرح دائما أن الكتابة الإحيائية، وفي (مسالك الأحبة) كنموذج كتابة جديدة، فأين تكمن تلك الجدة؟

إن الجديد في هذه الكتابة يتبدى من خلال ما يمكن تسميته (المفاجأة الإبداعية). في الوقت الذي سادت فيه الكتابة الواقعية بأبعادها ومستوياتها المختلفة والمتنوعة - وقد سلف ذكر نماذج منها في هذا الكتاب - تكون لدى القارئ والمبدع اعتقاد بأن الكتابة الروائية (السردية) لا يمكنها أن تكون إلا كذلك، تحكي قصة واضحة المعالم لها بداية وعقدة ثم نهاية، وتراوح بين النهاية السعيدة والنهاية المأساوية، الراوي فيها عالم بكل شيء والشخصيات مقضي على إرادتها. وأن الوصف الدقيق للمكان والحدث والشخصية خارجي وشرط من شروط الجودة، والتوالي الحدثي... وهكذا. في هذا الوقت بالذات ظهرت تيارات الاختراق واتخذت أشكالا مختلفة من بينها

تيار الإحياء. وتكمن الجدة فيه على مستوى الزمان. فالزمن المتحدث عنه غالبا ما يكون بعيدا في التاريخ وهذا شرط من شروط الغرابة. أي تغريب الوقائع ضمن مسار الزمان. والعودة بالحكي إلى (الماقبل) دائما. وهي إمكانية للتشويق. وإمكانية للاحتمال. ونجد ذلك في الحكايات الشفهية المروية على ألسنة الجدات (كان يا ما كان) أو في بعض القصص الفلسفية كقصة (حي بن يقظان) لابن طفيل[1]. وكأن تغريب الزمان والتوغل به في الماضي يسمح للحكاية وللراوي أن يخترقا حدود الواقع الصلب والطبيعة التي جبلت عليها الأشياء والكائنات.

على مستوى الوقائع والشخصيات فإنها تكتسب خصائصها المميزة من الزمان المستغرق. وبالتالي فهي غريبة وفوق طبيعية. إنها تخترق بدورها الحدود، حدود الواقعي والطبيعي ولها قدرة على اجتياز حدود وآفاق المكان والجو. وللشخصيات في (مسالك الأحبة) طبيعة أخرى كونها مخلوقات ورقية تأخذ مكانتها في الحكاية من خلال حضورها (الورقي) ضمن كتب وحكايات سابقة في الزمان والذاكرة الشعبية ومستوحاة من المتون التاريخية خاصة (الفاطمية). إلا أن حضورها الذي يعنينا هنا هو الحضور الأدبي.

5.2 - الحضور الفعلي للكاتب:

إذا فالجدة في الكتابة الإحيائية تؤكد من خلال جل المستويات، الزمان والمكان والشخصيات الروائية واللغة (التهجين في الأساليب القديمة والألفاظ الدارجة). وتقديم صورة الواقع والحياة المعاصرة في مرآة الماضي. أو استدعاء الماضي من أجل تعرية الحاضر.

---

(1) ابن طفيل: حي بن يقظان، تقديم وتحقيق: د. فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط5، 1992م.

لذلك فالأهداف الوظيفية للكتابة تكاد تكون ثابتة وهو ما يؤكد عليه الروائي في (مسالك الأحبة)، ضمن ما أطلق عليه (ميتيران) الخطاب (الإيديولوجي) المقدماتي[1]. ومن طبيعته التقريرية التي تؤكد على التوهيم بالحضور الفعلي للكاتب في الخطاب، وتؤكد كذلك على التوهيم الواقعي من خلال الخطاب المباشر الخالي من الانفعال الخيالي والعاطفي، والذي يراوح نقطة الصفر خطابيا[2] كالكتابة الديداكتيكية التعليمية والكتابة التاريخية. يقول التقرير الأخير حول القبة مستعملا (ياء) المتكلم (حضور الكاتب في النص) ومبررا الاختيار الذي نهجه الكاتب في كتابة الرواية (الرواية الإحيائية)، ومبينا في جوابه الافتراضي على (قارئ افتراضي) ومزعوم لا يرى في الكتابة إلا وظائفها الاجتماعية الحماسية والتشريحية والتعليمية، ولا في البعد الجمالي للكتابة إلا ترفا فيقول: «في البدء كانت القبة». بهذه العبارة أستهل بإيجاز ليس فيه محل للإيهام، تقريري، أكتبه لكل جهات الدنيا، فقد ينجح مسعاي لإنقاذ ما تبقى، للحيلولة دون الانهيار التام لشاهد على عز قوم كانوا فيما مضى بناة حضارة تشهد لهم، لا عليهم. تقريري أكتبه لله وللوطن، لا أمالي حاكما أو محكوما، مجرد من كل هوى في النفس، اللهم إلا الحقيقة وحدها أضعها أمامي، لا أحيد عنها، وقد يسأل متنطع لم ير من كل ما سقناه إلا قشرة فضاع منه الجوهر: هل قلت حياتنا من كل مساوئها ومشكلاتها حتى تسوق لنا حواديت وخرافات عن بناء لا يسمن ولا يغني، هل اكتفينا من كل شيء فما بقي لنا إلا التسلية؟ والجواب عندي له وجهان:

«أولهما: أن القبة حقيقة وواقع كبناء عاش دهورا وحقبا وأزمنة

---

(1) Mitterand, Henri: Le discours du roman. Edition, P.U.F, Paris, 1986.

(2) J.M. ADAM et J.P. GOLDENSTEIN: Linguistique et discours littéraire. Larousse, Paris, 1983.

لا يعلمها إلا من عاشها.

«وثانيهما: أننا لو افترضنا جدلا بأن القبة ما هي إلا خرافة – وهو افتراض غير مقبول علميا وتاريخيا – فإننا نقول وبالله التوفيق إن كثيرا من حقائق العلم،كانت فيما مضى محض خرافة، وان تاريخ العالم يمتلئ بخرافته. وان كل منا يعيش خرافته الخاصة ويصدقها، وهي أكثر واقعية من الواقع ذاته...» (ص 77).

إن الخطاب المقدماتي الإيديولوجي التقريري يدخل في (مسالك الأحبة) ضمن البناء العام للرواية. فكل فصل في الرواية يبدأ بمقدمة توضيحية تندرج ضمن ما يسميه (ج. جنيت) المناصصة[1]. إلا أن المقدمات التي يقدمها خيري عبد الجواد تبقى إيديولوجية تفترض ما سيكون وتحاول التعليق عليه باقتضاب، وهذه يدرجها (ج. جنيت) ضمن ما يسمى بالمناصصة (الميطانصية)[2].

وإذا كان الموروث مستعادا في النص خارج زمانه وحقبته التاريخية فإن أثره الإيديولوجي يبقى باهتا. والحقيقة أن الرواية الإحيائية لا يبدو بعدها الإيديولوجي (المقدماتي) فقط من خلال المحتوى المكرور والمستعاد بل من خلال الشكل، من خلال البناء المهجن والذي يعكس جماليا وأدبيا الواقع ويمثل خير مثال أسلوب الحياة المعاصرة وأنماط الكلام المتداولة وقد أوضحها بشكل جيد (م. باختين) في كتابه (شعرية دوستويفسكي)[3].

إن للشكل في الكتابة المعاصرة دلالة عميقة تتجاوز دلالة

---

(1) معتصم، محمد: الشخصية والقول والحكي في لعبة النسيان. مطبعة الاتحاد الأخوي، توزيع مكتبة الرسالة، ط1، 1995م.

(2) المرجع نفسه، ص 18.

(3) باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي ومراجعة: د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

المحتوى المسترجع والمعتمد كمادة حكائية.

والنص المجتزأ أعلاه (في البدء كانت القبة) يسترجع شكلا ومحتوى (في البدء كان الكلمة)[1]. واستبدال الكلمة بالقبة يحتمل أكثر من دلالة ومن تفسير ومن تأويل. وهو أن قبل الكلمة وقبل القبة لم يكن هنالك غير العدم. وبفضل الكلمة امتلأ الكون وخرج من صمته وسكونه. وبفضل القبة خرج السديم الخيالي عن صمته وعن سكونه. ومسيرة التحول تلك ترسم لنا خطواتها رواية (مسالك الأحبة في ممالك القبة) لخيري عبد الجواد.

والنص المجتزأ يفترض قارئا ممكنا مشاكسا ويحاول الراوي بعد تقمصه صورة الكاتب الواقعي (الناقد) المدافع عن عمله الإبداعي، وهو ما يعود إليه مرة أخرى الكاتب في إطار حديثه عن (كتاب التوهمات)[2] ص 31.

3 - تقنيات كتابية:

ارتبط مفهوم التقنية بالمعنى الذي نعطيه للخطاب، كما حددته الدراسات البنيوية، أي الصيغة الصرفية الخارجية التي تتضمن التراكيب الخارجية للنص،كتركيب الفقرات والفصول ووجهة النظر والاسترجاع أو الاستباقات الزمانية والبناءات المتجاورة أو المتوازية... الخ. وأغفلت الدراسات الجانب المضموني. وكأن المضمون لا يمتلك بناءاته الخاصة وتراكيبه التي تدل على رؤية تقنية مفكر فيها. إن هذه النظرة الشمولية للمحتوى تجعل منه كتلة موحدة متداخلة وأن الذي

---

(1) الكتاب المقدس: إنجيل يوحنا، الإصحاح الأول، ص 145.

(2) خيري، عبد الجواد؛ كتاب التوهمات، رواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.

ينظمها هو الخطاب الخارجي[1]. لكن إذا كانت القصة هي الأحداث والشخصيات، فإن للأحداث نظاما، وإن لعلاقات الشخصيات الروائية نظاما كذلك. وهذا ما يحتاج إلى تقنية.

1.3 - التَّحوُّل:

من التقنيات التي يمكن تسجيلها بشكل استعجالي، تقنية التحول التي يعتمدها النص. فكل نص سردي عبارة عن حالات من التحول، وعبارة عن صيرورة دينامية. في (مسالك الأحبة)[2] تجسيد للتحول. فالرواية عبارة عن رحلة ومغامرة تقوم بها شخصية روائية يطلق عليها اسم (أحمد بن أباديس) إلى القبة. التي قال عنها الراوي (إنها رمز) يراد منه غايات أخرى.

والرحلة انتقال وتحول من مكان إلى آخر، تحول في الزمان وفي المكان ينعكسان على النفس فتتحول بدورها وتتبدل. وما دامت الرحلة مغامرة فإن الذات ستعرف حالات من السكون وحالات أخرى من الاضطراب والقلق والحيرة؛ أي أن الذات ستسافر بين أماكن للإقامة وبين حالات من اللااستقرار. فأحمد بن أباديس يقول: «خرجت من موطني ومرتع نشأتي قاصدا زيارة القبة». وهو بذلك يصف تحوله في المكان بأسلوب خطاب الرحلة عند العرب، ابن جبير، ابن بطوطة... ويضيف: «وذلك بعد أن قرأت وسمعت عنها ما جعلني مؤرقا لا أعرف ليلا من نهار». وهنا ينتقل لوصف التحول في الزمان؛ أي في الباطن العقلي والنفسي. و(بعد) الظرفية تدل على التحول الزماني والمكاني. فالخروج، وهو مصدر لفعل (خرج) المكاني جاء بعد حالات من الاضطراب والقلق النفسيين

(1) بناء المضامين والفصول، ضمن كتاب، الشخصية والقول والحكي، سبق ذكره.

(2) مسالك الأحبة، سبق ذكره.

والعقليين تسببت فيهما القراءة عن القبة.

إن التحـول الزمنـي (النفسـي والعقلـي) يصاحبه تحول مكاني. إلا أن الرحلـة لا تكتفـي بهـذا التحـول بـل ترصـد تحـولات أخـرى مصاحبـة؛ كتحـول الأهـداف والغايـات مـن الرحلة وقـد أوردنا نصا مجتـزأ يـدل علـى ذلـك. بعـد تحول المجرد إلـى العيني حيث يقول النـص: «أمـا وقـد رأيتهـا رؤيـة عين، فقد تبدلت أحوالي» (ص 31). وكتحـول الشـخصيات بيـن الظهـور والاختفـاء، وأبرز مـا يدل على ذلك مشـهد (الحوريات) الذي يبدو مغرقا في الخيال ولكنه يسـتند فـي قوتـه علـى المتـون التـي تصف الحياة الأخرويـة، وعلى المتون الأسـطورية أيضـا حيـث يكـون التحـول بيـن عوالم الضنـك والفاقة وعوالـم الدعـة والنعيـم دليـلا على المكافأة وعلـى الحبور والرضا. رضى الآلهة على خدامها ومرسـوليها (أنصاف الآلهة). فكل امتثال وخضوع يكافأ بالحبور والتقريب.

سيبدأ مشهد الحوريات باستعادة (ابن أباديس) لوعيه في مكان كأنـه جنـة النعيـم (تحـول مكانـي) واسـتعادته لاطمئنانـه بعـد خوفـه وفزعـه (تحـول نفسـي). وتجولـه بين عطفات المـكان (تحول مكاني استكشافي واستطلاعي) إلى أن شعر بالإعياء [فجلس مقدار ساعتين وهو يتأمل]، (تحول شعوري وحسي). كل هذه العتبات من التحول يمكـن أن نطلـق عليهـا تحـولات ذاتيـة لأنها متصلة بذات المتكلم أو الشـخصية المحورية. تليها تحولات خارجية تتصل بالآخر الذي هو (الحوريات)، وتبدأ بتحول الشيء (غيمة بيضاء) إلى شيء آخر (حبات المطـر). وبالتالـي نكـون أمـام بنيـة الظهور والاختفـاء. فظهور الغيمة سيختفي عندما تحول إلى قطرات من المطر. والتحول أساسا انتقال بين الظهور والاختفاء. ظهور الشـيء يختفي عندما يتحول إلى شـيء

آخر. فيتمظهر تمظهرا آخر. وهذا ما يعرف في الأساطير بالمسخ. إنه تقنية أساسية في هذا النمط من الكتابة الأساطير والحكايات الشعبية والخرافة والنكتة... الخ.

إن تحول المادة الغازية (الغيمة) إلى مادة سائلة (الماء) سيؤدي بـه تخييـل الكاتـب إلـى التحول في مادة أخرى وهي (الضوء)، يقول: «ثـم رأيـت آلافـا مـن الأنـوار السـاطعة مقبلـة من مسـافة غيـر بعيدة» (ص 56). وهـذه الأضـواء سـتتحول بـذات السـرعة، وبـذات الغرابـة إلـى: «نحـو خمسـمائة فتـاة لا نظيـر لهـن في الحسـن والجمال، وفي أيديهن شمعدانات من الذهب مرصعة بأنواع الجوهر...» (ص 57). إنهـا سلسـلة مـن التحـولات. تضمحـل المـادة فـي المـادة. وتختفـي المـادة بظهورهـا فـي شـكل آخر. لا نهاية لشـيء تمامـا. وإنما هنالك فقـط سلسـلة مترابطـة مـن حـالات التحـول والتبـدل. وكذلك جميع السـرود. إلا أن اللافـت للنظـر فـي هـذه الرواية (مسـالك الأحبة) أن التحولات لها مميزات الكتابة الأسطورية والغريبة (ألف ليلة وليلة). فالتحولات فجائية وموغلة في الغرابة وليس أمام المتلقي إلا التصديق والاسـتمتاع بهذه المسـوخ واسـتخلاص المتعة والعبرة معا، كما كان يفعل القدماء.

ومـن أبـرز الأمثلـة علـى الاختفـاء والظهور مـا يقوله الراوي في النـص المجتـزأ التالـي بعـد ليلـة قضاهـا مـع الفتـاة التـي اختارتها له صاحبته: «وبعد أن طفت نحوا من عشـرة دقائق عدت إلى الصيوان وفـي ظنـي أن أجـد الفتـاة قـد فرغت من الحمـام، وأنها في انتظاري، ولكنني لم أجد الصيوان ولا الفتاة ولا شيء غير ذلك فجليت مذهولا عـدة سـاعات وأنـا لا أصـدق بمـا حـدث، فلا يمكـن أن يكون كل ما جـرى لـي حلمـا فلـم أكـن نائمـا ولا بد أن مـا حدث لي كان حقيقة»

(ص 61). والأمثلة على ذلك كثيرة، ونجمل هنا بعض تمظهرات هذا التحول.

إن التحول في الكتابة الإحيائية يتمظهر على أنحاء متعددة منها:

أ - المسخ:

ويراد منه التحول في الأشياء؛ أي انتقال الشيء إلى شيء آخر غيره.كتحول الغيمة إلى مطر، والمطر إلى نور، والنور إلى حوريات.

ب - الظهور والاختفاء:

وهو تحول بين الظني والعيني، بين ما يتحقق عيانا وتدركه الحواس الخمس، وبين ما لا تدركه الحواس فيغيب عن الأنظار ويفقد طبيعته المادية.كاختفاء الفتاة والصيوان.

ج - تقلب الأحوال:

أي تأرجح حالات النفس والعقل بين اليقين واللايقين، وبين الفزع والفرح، وبين اليأس والأمل. وهذه التقلبات في الأحوال النفسية والعقلية لابن أباديس تطغى على الرواية.

2.3 - التقابلات:

إن التحول يضمن للسرد خصوصية الاسترسال والتدفق لكن نجد في (مسالك الأحبة) إمكانية أخرى تعطي التركيب قدرا من الانسجام، وذلك من خلال التقابلات إما أن تكون مثلية أو ضدية. وتنتمي التقابلات التي نشير إليها إلى الخطاب أكثر من اتصالها بالمحتوى. لأن ما يحكم التقابلات المضمونية هو التشابه لكن دلالته تكتسب من البناء الخارجي الذي يجعل المعنى يتدرج من

الأعم إلى العام فالخاص.ثم إن انتماء التقابلات إلى الخطاب يستفاد مما سنركز عليه هنا، وهو المقابلة بين الواقعة في (قصة) مسالك الأحبة، وبين الواقعة في المراجع والمصادر الثقافية التي يوردها المؤلف للتعزيز والإقناع. فخطاب التقابلات يروم الإفهام والخروج بالغامض إلى مستوى الواضح والمفهوم في الأذهان. وإذا ما اتخذنا رمزية القبة كنواة لهذه الرواية فإن تعزيز وجودها يحتمي بالإكثار من إدراج النصوص المختلفة حولها ودعمها بالأساليب البلاغية (كالعنوان المسجوع) ونقل الأحداث إلى الماضي البعيد. لأن ما يأتي من البعيد يكون كالقضية المنطقية التي تحتمل الصدق والكذب في آن واحد. ولكي لا ترجح كفة الكذب على الصدق- الصدق هنا والكذب بمعنييهما الفكريين المنطقيين لا المعنى الأخلاقي - يعزز الكاتب روايته بالإحالات المرجعية ويدعمها في نهاية خطابه الروائي بتقرير ينقل الحكي إلى مستوى آخر سنبينه في حينه. وبالتصديق بالقبة وبوجودها في التاريخ والزمان الموغل في القدم نكون قد عقدنا ميثاق التصديق على الحكاية.

3.3 - التوسيع في الحكاية:

إذا كانت التحولات تضمن تسلسل الوحدات النصية للحكاية، وإذا كانت التقابلات المثلية والضدية تضمن الانسجام والفهم، وكذلك تحديد المعنى وتخصيصه، فإن التوسيع في الحكاية والإضافة إلى مادتها يغني النص ويفتح آفاقه على اتجاهات وظيفية متعددة. كأن تصبح الرواية الإحيائية ذات طابع فكري وتنتسب بالتالي إلى الرواية الفكرية والثقافية كروايات هيرمان هيسه[1] أو روايات ميلان

(1) Hesse, Hermann, Narcisse et Goldmund. Press Pocket, 1948.

كونديرا[1] أو روايات حيدر حيدر[2] أو رواية (سيدة المقام)[3] لواسيني الأعرج..

في (مسالك الأحبة) يتخذ التوسيع منحنى آخر، فالكاتب لا يوسع في الحكاية فقط وإنما يوسع في المادة الحكائية من خلال التعديد من مستويات الحكي، والمزاوجة بين الرحلة نحو القبة وبين القبة في السير والأخبار وكتب التاريخ - مراجع افتراضية متخيلة مضاعفة - والمزاوجة بين سرد حكائي وسرد استرجاعي توثيقي.

من المستويات التي يمكن الإشارة إليها هنا ما يلي:

أ - حكي ذاتي:

يرتبط الحكي الذاتي بالشخصية المحورية التي قامت بالرحلة. وهي شخصية اعتمدت تذويت خطابها الحكائي من خلال تجربة العشق التي افتتحت بها الرواية. وبالمزاوجة بين الحديث عن (القبة) كبعد رمزي وكنواة حكائية وبين الرحلة العاشقة المغامرة نحو المحبوبة، وذلك بتأكيدها على حالات العشق كالتشوف إلى المحبوبة وإلى وصالها. ودخول العاشق في تجربة مبهمة متشابكة غير واضحة المعالم، وسلوك العاشق مسالك ضيقة وعرة ثم الارتقاء والتفاني في الصعود نحو الغايات السامية حيث يمكث المحبوب.

ب - حكي خارجي:

ويتصل بالخطاب التقريري الذي يجعل من الحكاية مستويات ومن الحكي درجات تتراوح بين شدة الانفعال ونضوبه وتوقفه عند

---

(1) كونديرا، ميلان: كائن لا تحتمل خفته، رواية. ترجمة: ماري طوق، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.

(2) حيدر حيدر، شموس الغجر (رواية قصيرة). أمواج، ط1.

(3) الأعرج، واسيني؛ سيدة المقام، رواية. منشورات الجمل، ط1، 1995م.

الدرجة الصفر. والحكي الخارجي يقع خارج القصة (الرحلة العاشقة المغامرة) لأن ورود الحكايات والأقوال المنسية ضمن المتون يوقف السرد ويحوله من التدفق المتسلسل إلى التدرج المقطعي. ولتوضيح التقنيات الكتابية أكثر سنقف عند تقنيات متعددة - باقتضاب - استعملها الكاتب ليبطئ من تدفق الحكي أو ليسرعه.

4.3 - تبطيء الحكي:

تتصل هذه الإشكالية بالزمن في الرواية (السرد). إلا أننا سنجعلها تشمل أشكال الخطاب كالاختلاف القائم بين الخطاب السردي التقليدي الذي يقوم على التسلسل الحدثي وتماسك الفقرات وترابط الفصول، وبين الخطاب السردي الحداثي الذي يقوم على التقطيع المقطعي والتداخل والتوازي الحكائي. كما أننا سنعممها لتشمل كل جزئية في الرواية؛ نقط الحذف وعلامات الترقيم، التعجب والاستفهام، تكرار بعض الصيغ والأساليب وتشابه المعجم وهيمنة بعض الألفاظ التي تبطئ أو تسرع الحكي كلفظ (فجأة) وهو اختزال زماني مهم أو تعبير (هكذا دواليك)، و(إلى آخره)، أو كما يستعمل الكاتب في خطاب (مسالك الأحبة) عندما ينتقل من الخطاب المقدماتي في كل فصل إلى متابعة الحكي ووصل اللاحق بالسابق، مثلا: «تلك حكاية أخرى ليس هذا أوانها» (ص 19).

1.4.3 - الوصف المسرود:[1]

من المتداول في الدراسة السردية أن الوصف يوقف الحكي. إلا أن الكتابات المعاصرة تحايلت على هذه الوقفة ونزعت عنها ما منحتها إياه الكتابات الواقعية والطبيعية؛ أي الوقفة الطويلة لوصف الدقيق من

(1) الشخصية والقول والحكي، مرجع سبق ذكره.

الأمور والجزئي ويضرب المثل على ذلك وقفة (فلوبير) أمام (حلوى) الحفل في رواية «السيدة بوفاري»[1]، وفي كتابات نجيب محفوظ في (الثلاثية)[2] وقفات مماثلة. وقد استبدلت الكتابات المعاصرة والحداثية الوقفة الوصفية بالوصف المسرود. ويمكن أن نعتبر (مسالك الأحبة) رواية وصفية (يرتبط السرد بالزمن، لكن الوصف يرتبط بالمكان في بطء حركته. والرواية الجديدة جعلت سرعة التحول في المكان ممكنة مما نتج عنه الوصف المسرود)، لأنها تعتمد على عوالم غرائبية تحتاج إلى وقفات وصفية، وفي بعض الأحيان دقيقة رغم غرابتها. والأمثلة كثيرة جدا ولا يخطئها القارئ، كوصف غرف القبة، ووصف ما حدث (للبطل) من أحوال، ووصف ما قام به من أفعال مع فتاة النعيم. إلا أن كل ذلك الوصف لا يخرج عن سياق السرد والحكي. كأننا أمام وقفات متحولة بين البطء والسرعة المعتادين.

2.4.3 - تقطيع وتفريع النص:

من طرائق تبطيء الحكي في الكتابة المعاصرة، وفي مسالك الأحبة تقطيع النص وتفريعه من خلال عدد من العناوين التي تنظم (المحتوى) والتي توقف التدفق المسترسل للحكاية، وتوهم بالتفكيك عكس الكتابات الواقعية التي يتدفق فيها السرد دون توقف (خارجي) بنائي. لأن المهيمن في هذا النوع من الكتابة القصة لا الخطاب. والأمثلة على ذلك متوفرة وواضحة في الرواية لأنها تنبني على العناوين الفرعية التي تحدد المحتوى وتنظمه وترتبه. وفي هذه الكتابة يتحول السرد لأنه اختار طريقة أخرى للتوالد كالتقابلات المرآوية المثلية أو الضدية بين وقائع الحكاية المروية والمتون المسرودة والمشار

(1) FLAUBERT, Gustave, Madame BOVARY. Press Pocket, 1977.

(2) محفوظ، نجيب: (الثلاثية) بين القصرين/قصر الشوق/السكرية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، بدون تاريخ.

إليها. وكالبناء المتوازي بين حكايتين مختلفتين لكنهما ينتهيان إلى ذات الغاية. لأن اختلاف المحتوى لا يؤثر في تشابه وتماثل البناء الأصلي؛ الصيغة والقالب.

3.4.3 - اللغة الواصفة:

اللغة الواصفة وهي تقع في أول كل فصل وفي نهاية الرواية في الملحقين (تقرير أخير حول القبة) و(بناة القبة). ويختم الكاتب التقارير الواصفة والمقدماتية بفعل الأمر (انتبه) مؤكدا على توقف الخطاب الواصف والتقريري، معلنا عن مواصلة الحكي. والفرق بين مواصلة الحكاية ومواصلة الحكي تقوم على الفرق بين الخطاب (الحكي) والقصة (الحكاية).

4.4.3 - الحذف:

الحذف أو التأجيل ويتمثل في العبارات التي تؤجل الحكي دون أن تعود إليه، وهي نوع من الوقف والحصر للاسترسال. ومن تلك العبارات نورد نموذجا آخر مثل: «نرجع إلى ما كنا فيه من طلب، ونصلي ونسلم على النبي كريم الحسب، فإنني داخل القبة...» (ص 31). هناك دائما بداية جديدة لأن هناك دائما وقفة تبطئ التدفق السردي وكلها محاولات لتشكيل النص الروائي تشكيلا جديدا تضفي على الموروث المسترجع أو المستلهم أو المتمثل مسوحا من الجدة توطنها في السياق المعاصر.

5.3 - تسريع الحكي:

يندرج ضمن هذا المحور الاستباق الزمني. إلا أن الكتابة الروائية الإحيائية تعتمد على الإغراق الزمني والاستغراق الخيالي. وذلك بالعودة إلى الأزمنة الماضية، ومن تجلياتها في (مسالك الأحبة) الحديث عن أصل القبة وعن بناتها. وكل توغل زمني تاريخي يفسح

المجال أمام خيال المبدع ليجعل من العمل الروائي نسيجا متداخلا من الأزمنة الموغلة في القدم والتي عاشتها دول معينة (كالدولة الفاطمية) والزمن الحاضر الذي ينعكس على مرآة الماضي. وكأن لا فرق بين الماضي والحاضر في القيمة والمحتوى. ولا يعدو الفرق إلا في الشكل والأسلوب.

من مظاهر تسريع الحكي سنقف عند الذي سنطلق عليه (الطفرة) الزمانية. ومفهوم الطفرة الزمانية في السرد يكتسي مظهرين ويقوم بوظيفتين. الوظيفة الأولى هي الحجز والوقف. والوظيفة الثانية متابعة السرد مع حذف جزء مهم منه. لذلك نجد الكاتب يوظف عبارات لافتة للنظر نظرا لتكرارها من مثل: «وكاد يغمى علي (...) وأنا كالغائب عن الوجود (...) وقد غبت عن الوجود مدة ساعة..» (ص 55). وتتكرر العبارات في الصفحة التاسعة والخمسين ثلاث مرات أيضا، يقول النص: «وأنا في حضرة هذا الجمال الذي كاد يغمى علي من شدته (...) فكدت أغيب عن الوجود (...) فمددت يدي إلى صدرها فلما لمست نهديها غبت عن وعيي..» ويضيف في الصفحة الواحدة والستين ما يلي: «ودار الشراب في رأسي فغبت عن الوجود...».

إن تكرار حالة الغيبوبة أو الوشوك على الغيبوبة يدل على أن الروائي يصل الحكي عنده؛ وصفا وسردا وعرضا حده الأقصى. فيحذف جزءا من الحكاية لينتقل إلى جزء آخر يصل ولا يفصل.

4 - خاتمة

(مسالك الأحبة) رواية اختارت تيار الإحياء، واختارت الاشتغال على الموروث وإعادة تشكيله من جديد مؤكدة على أن الإبداع صنعة،

وعلى أن المبدع يكون قادرا على بعث الجمال من خلال المهمل والمنسي لأن الجمال وجهة نظر. وأن المبدع الخلاق يمكنه تبليغ رسالته الاجتماعية من خلال تقويض البناءات السالفة وإعادة بنائها بما يوافق العصر. ففي مسالك الأحبة نعثر على العديد من النصوص القديمة الحاضرة بأشكال مختلفة؛ أي أنها حاضرة بالفعل أو أنها محاكاة ساخرة، محاكاة تقليد فقط. لكن الأساس هو أن روح الكتب القديمة التي تنبني على الارتقاء والبحث عن الجوهر. والكتب التي كانت تشكل متخيلها من عوالم الجنة كما مثلتها الرواية المعاصرة. وفي مشهد الحوريات تمثيل لما نجده من ترغيب في كتب التفسير، التي تناولت (الإسراء والمعراج)، وهي طريقة استخدمها المعري في (رسالة الغفران)، ودانتي في (الكوميديا الإلهية) ووظفها الكاتب الفرنسي فينيلون في (مغامرات تليماك).

6
بناء السرد ونمط الشخصية الروائية

1 - مدخل:

في هذه الدراسة أود الوقوف عند الجزء الأول من ثلاثية «درب السلطان»[1] للروائي والقاص والباحث المغربي مبارك ربيع، المعنون بـ (نور الطلبة). وقد اخترته دون العمل مجتمعا للأسباب التالية:

- أولا أطمح إلى التحقق من الفرضية التالية : **هل العمل الروائي بناء واشتغال مخبري، أم أنه مجرد تدفق في المشاعر، وتوارد الخواطر وانسيابها؟** خاصة إذا كان العمل يمتد على حوالي (771) صفحة من القطع الكبير. وهي حالة نادرة في الرواية المغربية.
- ثانية للتحقق من ذلك لا بد من الاشتغال بمنظور **التحليل البنيوي المحايث لمنطق المحكي**، أو ما اصطلح عليه بنحو النص. وقد حدد تزفيطان تودوروف[2] ذلك في المحطات الأساس ثلاث وهي: الوضعية الثابتة/ البداية، والوضعية المضطربة/ عنصر المشوش، ثم العودة إلى وضعية الثبات/ النهاية.
- ثالثا لا يمكن الاشتغال دون تحديد **المتواليات السردية** التي تنبني عليها الرواية. فالرواية تختلف عن القصة مثلا في طريقة صياغة مادتها. أي على مستوى الخطاب. ولكي أحدد طبيعة الخطاب في

(1) مبارك ربيع: درب السلطان (نور الطلبة)، ج1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

(2) In, J.M. ADAM et J.P. GOLDENSTEIN: Linguistique et discours littéraire. Larousse, Paris, 1983.

«نور الطلبة» ينبغي التحقق من المتواليات السردية، وهو ما سيسمح بتتبع أثر المادة، لكن في الوقت ذاته سيسمح بالتحقق من طريقة تنامي النص السردي، والكيفية التي تم بها الترابط بين المتواليات. أي أن ملامح الخطاب الروائي ستتبدى جلية.

2 - المتواليات السردية:

يتكون الجزء الأول «**نور الطلبة**» من ثلاثية «**درب السلطان**» للروائي المغربي مبارك ربيع من (28) ثمان وعشرين متوالية سردية تمتد على مساحة واسعة من الصفحات؛ (270) صفحة من القطع الكبير. تثير هذه الملاحظة الشكلية قضية مهمة وهي عقدة الكم في الكتابة الروائية المغربية. فكيف رتب الروائي مبارك ربيع هذه المتواليات السردية؟ وكيف تم تحديدنا لتلك المتواليات السردية وعلى أي مقياس اعتمدنا؟ وما فائدة دراسة ترتيب المتواليات؟

كل نص، كما يرى جان ميشيل آدم[1]، يقوم على ثلاثة أنواع من المتواليات السردية. وهي مجرد إمكانيات عامة مستخلصة من عدد من النماذج السردية الروائية العالمية. ويمكن إدراجها تحت المسميات التالية: المتواليات السردية التعاقبية، المتواليات السردية المتوازية، والمتواليات السردية المتداخلة. فأي المتواليات يقوم عليها الجزء الأول من ثلاثية «**درب السلطان**» لمبارك ربيع؟

أولا لقد اعتمدت في تحديد المتواليات السردية على مكونات هامة ومهيمنة في الرواية، وهي مكون الشخصية الروائية، التي سأحددها في ثلاثة أنماط عامة فيما بعد. ويمكن بطبيعة الحال أن يعتمد الدارس على مكونات أخرى كالمكان وخصوصا مكان إقامة أحمد رقيبة

---

(1) J.M. ADAM: Le texte narratif. Fernand Nathan, 1985.

الراقي، ومقهى الجيارة كمكان عام وشعبي في قلب درب السلطان، أو يمكن الاعتماد على الفضاء[1]، وهنا كذلك سيجد الباحث والدارس فضاءين مختلفين؛ فضاء أحمد رقيبة وزوجته حورية الراقي والخاص، والفضاء الشعبي بكل سلوكياته ومظاهره الاجتماعية وعاداته. وكما يلاحظ فإن اعتماد هذين المكونين سيقسم مجال دراسة المتواليات إلى قسمين فحسب. وهنا سيطرح مشكل تحديد المتوالية السردية (الوحدة الدلالية)، هل يمكن اعتبار ثلثي الرواية أو يزيد متوالية سردية، والمتوالية السردية أكبر دال سردي يعتبر كحلقة تُشَكِّلُ سلسلة مع مجموعة من الحلقات الدلالية نظام المحكي، وبالتالي نحو النص، أو نحو السرد أو نحو المحكي السردي. وهذه الصعوبة ستتبدى عند محاولة التحليل. رغم أنها تتنافى ومفهوم المتوالية السردية.

تتكون الرواية من (48) ثمانية وأربعين فصلا، على امتداد (270) مائتين وسبعين صفحة من القطع الكبير، فهل يمكن اعتبار مثلا، (24) أربعة وعشرين فصلا متوالية متماسكة واحدة؟ طبعا من المستحيل. لأن الرواية لم تبن على التسلسل الخطي، بل اختارت صيغة مختلفة كما سنوضح في حينه. وإذا لم يكن ممكنا دراسة النص إلا بالاعتماد على وحدته الدلالية المتمثلة في الجملة، فإن المتوالية السردية بمقام الجملة في دراسة النص السردي. لهذه الإشكالات اخترت توزيع الوحدات حسب الانسجام والتجانس، وأهم مكون في الجزء الأول من رواية «**درب السلطان**» هو الشخصية الروائية. خاصة الشخصية الروائية المحورية التي تخلق عالما مصاحبا لها ولا يقوم إلا بقيامها.

---

(1) لا ينحصر مفهوم «الفضاء الروائي» هنا في أبعاد المكان: الطول والعرض، والعمق، والارتفاع... بل يضم المعينين معاً: معين الزمان والمكان. ويمكن التوسع بمراجعة كتاب، جوزيف. إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي. ترجمة، لحسن احمامة. نشر إفريقيا الشرق، ط1، 2003م.

تتشكل الرواية في جزئها الأول من (28) ثمانية وعشرين متوالية سردية. تعد المتوالية الأولى مدخلا عاما يقدم الحياة والحيوية التي يعرفها حي درب السلطان. والمتوالية الأخيرة (48) خاتمة يغلق بها الكاتب الواقعي المحكي السردي، بالحديث عن درب السلطان؛ وعن أهم المواقع والعلامات المميزة فيه، علامات من قبيل كراج علال، وسينما الشاوية. وهما رمزان بارزان في تحديد فضاء مدينة الدار البيضاء.

وبين المدخل والخاتمة يتشكل الفضاء والمتخيل الروائيان. ومحاولة لتتبع أثر تشكل الخطاب الروائي أقترح هذه الصيغة للاختصار والوضوح في آن، أي اختيار التأشير على كل متوالية سردية وعدد الفصول التي تشملها.

الترتيب العددي	محتوى المتوالية السردية	الفصول
1	مدخل: نشاط وحيوية درب السلطان.	1
2	تقديم شخصية أحمد رقيبة وزوجته الجديدة حورية وابنها رضى، وخادمتها جميلة. لكن الأهم تقديم مؤشرات زمنية ونفسية حول الشخصية الروائية المحورية.	2-3-4-5-6-7
3	تقديم شخصية سليمة وأبنائها الثلاثة؛ عزيز ونجاة وسميرة. لكن مع التركيز على الحالة النفسية، والإشارة إلى موضوع خطبة نجاة، ولجوء سليمة لدار ولد السيد للاستشارة والاستخارة.	8- 9- 10-11-12-13
4	الهبطي وعالمه الخصوصي؛ العري، التذمر	14
5	تقديم شخصية العسلي السمسار وبعض من حياته الخاصة، وطباعه.	15-16-17

6	تقديم الشخصيات الروائية: المخلوفي، الصالحة خضرة، والمعلم الجزار. مع الإشارة إلى مقهى الجيارة.	18-19
7	ترقب نجاة لخبر الإفصاح عن موضوع خطبة حمادي لها، والتساؤل عن سبب التكتم والإخفاء.	20-21
8	تقديم شخصية سي إدريس (بو مقال) وإبراز مرحلتين مهمتين في تطور شخصيته. مع التركيز على حالته النفسية.	22-23
9	الرحمونية واهتمامها بالبنات (سميرة، وسعاد، أمال، وبشرى). والحديث كذلك عن العسلي وإبراز جانب من شخصيته العدوانية.	24
10	زيارة سليمة لبيت الحاج والسعدية بعد انتشار خبر العودة المفاجئة لحمادي إلى ديار الغربة دون الالتقاء بنجاة موضوع الخطبة.	25-26
11	تقديم شخصية الخالة الستاتية.	27
12	العودة إلى الرحمونية وإبراز إعجابها بحذق بشرى، الفتاة الصغرى، لكن مع التعريج على مخزون الذاكرة الخاصة.	28
13	حدث غياب نجاة المفاجئ عن البيت، وقلق وحيرة الأم سليمة، وسميرة، وشعور عزيز لأول مرة بالمسؤولية.	29
14	الاحتفال بخروج (علي الشخش) ابن الستاتية من السجن. ويتم تقديم شخصيته وأفعاله. وكذلك ردود فعل الجارات واضطرابهن بين التراجع والتقدم داخل الدار المليئة بالحكايات العجيبة والخرافات التي يتداولها الناس.	30-31

15	س إدريس وطريقته في اصطياد ضحاياه من مقهى الجيارة، لإرغامهم على الاستماع إليه وإشباع رغبته في التحليل وتسفيه الصحف والصحفيين الجدد.	32
16	وصول التبعي إلى بيت سليمة وإخبارها بوجود نجاة ببيت ولد السيد معززة مكرمة، وقد لجأت إليه طواعية. تركيز السارد على فرضية قدمتها سليمة تفسر سبب اختلاف طريق كل من نجاة وحمادي. وتساؤلها حول دور ولد السيد في ذلك.	34-33
17	حلول علي الشخش بمقهى الجيارة، ثم الحديث المثير عن الولد المنافس والغريم.	35
18	العودة إلى أحمد رقيبة، وحورية لكن مع تقديم شخصية روائية جديدة هي شخصية قديدير العامل المتفاني. والجديد زيارة التبعي لرقيبة طلبا ليد نجاة ابنته لولد السيد.	38-37-36
19	العودة إلى الهبطي واندلاع الحر في جسمه	39
20	وصف ما يجري داخل مقهى الجيارة من انتصار وهزيمة حول الورق والدومينو.	40
21	أحمد رقيبة يدخل مرقص (تامسنا) مع حورية ليتذكر أول لقاء بينهما وكيف بدأ يتحول عما كان عليه.	41
22	اجتماع في (الحويطة) شمال سوق القريعة، حول طاجين، لكل من الشخش وعزيز وعلواني. يقدم الاثنان على أنهما من عصابة (الخوت) الشخش، وتحضر عويشة المتعلقة بالشخش وأسلوبه في الحياة ضدا على ما اختاره لها أبواها من زواج، ونمط حياة.	42

23	التبعي يعلن عن مكنونه ويفشي سبب تبعيته وخدمته بدار السيد وولد السيد. لكن يتم الإفصاح عن الحلم الذي يقض مضجعه؛ الصبية والمرأة التي تحميها وتضمها إلى كنفها. من تلك الصبية؟ وما علاقته بها؟ ولماذا تركها؟	43
24	العودة إلى مرقص (تامسنا) وظهور شخصيتين روائيتين جديدتين هما؛ لطيفة وحياة. فتاتان أعجبتا بسلوك وطريقة عيش الزوجين: رقيبة وحورية.	44
25	الهبطي يستولي على أوراق اللعب، وأحجار الدومينو، وسط سخط رواد مقهى الجيارة.	45
26	العودة إلى (الحويطة) وانسحاب عزيز وعلواني وبقاء عويشة والشخش اللذين سيتعرضان لهجوم مباغت يصاب فيه الشخش، ويبقى آخر ملقى على الأرض نائما أو ميتا! ومحاولة الشخش إخفاء وإنقاذ عويشة من هذه الورطة الكبيرة.	46
27	في الطريق، وبسيارة أحمد رقيبة، تكشف حياة عن طبيعة العلاقة بين والدها (باصالح) ووالدتها (بنت الشرقي). كما ستكشف عن اسمها الحقيقي تحت إلحاح رقيبة وهو (البيضاء). وعن اسم المرأة (الرحمونية) التي تشغلهما وتعد بمثابة أم لهما (حياة ولطيفة).	47
28	الحديث عن درب السلطان، وأهم معالمه العمرانية؛ كراج علال، كراج الجيلالي، ثم كراج العمراني. وطريق مديونة، وسينما الشاوية وما تحفل به من صراع وعنف وحياة.	48

ما الذي يمكن أن يمدنا به هذا التتبع المختزل للأثر الروائي؟ يمكنه أن يبين لنا أن الجزء الأول من ثلاثية «**درب السلطان**» المعنون بـ (**نور الطلبة**)، يقوم بمهمة كبيرة جدا في بناء العالم الروائي. ومن

ثمة يمكن التساؤل كذلك، هل هناك حبكة أم أننا أمام تشكيل خيوط الحبكة؟

للإجابة عن هذا السؤال يمكن أيضا العودة إلى الرأي النقدي الذي يرى أن الحبكة لا تقوم على تتبع الشخصية الروائية ولكن تقوم على تتبع الفعل والحركة. أي على التنامي السردي، وتضافر المتواليات السردية وتماسكها. يقول الكاتبان (رولون بورنوف، وريال ويلي) في كتابهما «عالم الرواية» : «**في «الحبكة» نركز أقل على الشخوص الروائية، من التركيز على ترابط الفصول الروائية، وتجميع أحيانا بطريقة رياضية محض، بنية سردية**»[1] (ص 44). والبنية السردية هنا هي ما ننعته بالمتوالية السردية أو الوحدة السردية. وتكمن أهمية دراسة المتواليات السردية في القدرة على استخلاص مفهومي الترابط والتنامي السرديين. والترابط بين المتواليات السردية أو التنامي السردي يحددان طبيعة بناء الحكاية (القصة؛ مادة الحكي). وبالتالي الوقوف على الحبكة.

يوضح الجدول من خلال المتواليات السردية تنوع الفضاء الروائي الذي يتقدم لا في تسلسل محوري، أي تنامي المادة الحكائية بالطريقة التي تبنى بها القصة، أو الروائية التقليدية. ولكن بدلا من مفهوم التنامي السردي مال الكاتب إلى الترابط، إلى بناء ترابط منطقي وسببي بين المتواليات السردية. وقد خلق لذلك أسبابا وقدم له محفزات نوردها في العنصر الموالي.

3 - نحو النص:

يبين الجدول أعلاه أن الكاتب لم يختر بناء الحكاية على

---

(1) Roland Bourneuf, Réal Ouellet: L'univers du roman. Ed., Cérès, 1998.

النمط التقليدي، القائم على التسلسل المنطقي، وعلى المادة الحكائية الواحدة، بل اختار بناء يقوم على التعاقب. ويمكن الإشارة إلى هذا التعاقب بحكاية مركزية تقوم على مكون روائي مهم وهو شخصية أحمد رقيبة الروائية. فقد ورد الحديث عن الشخصية الروائية في المتوالية السردية (2) الثانية على امتداد ستة فصول متسلسلة. وهذا التسلسل يوهم القارئ بأن مادة الحكاية واحدة، وأنه أمسك بخيطها، وأن الخطاب سينبني على هذه الشخصية بالذات، خاصة أن الكاتب اعتمد على زرع محفزات قوية تحيط بالشخصية الروائية كالإشارة إلى الحياة الماضية التعيسة لرقيبة، الحياة المختلفة قبل اللقاء بحورية المرأة التي تعرف كيف تحول لحظات اليوم، وساعاته إلى متعة ومرح. ولا يعود السارد إلى أحمد رقيبة وعوالمه إلا في المتوالية السردية (18) الثامنة عشرة. وهذه مسافة طويلة قدم خلالها السارد نواة أخرى للسرد مثل حكاية سليمة ونجاة، وحكايات الحارة ومقهى الجيارة.

وبتتبع المتتاليات السردية الخاصة بشخصية أحمد رقيبة الروائية نقف على طبيعة السرد وبنائه، وهي كالتالي: المتوالية الثانية (2)، والمتوالية (18) الثامنة عشرة والمتوالية (24) الرابعة والعشرين، والمتوالية (27) السابعة والعشرين. ومجموع الفصول التي شملتها المادة الحكائية الخاصة بالشخصية تصل إلى (12) اثنا عشر فصلا.

فماذا حدث بين كل تلك الفصول؟ لقد قدم السارد مواداً حكائية أخرى جاءت متعاقبة في بداية الأمر خاصة ما تعلق بعالم أحمد رقيبة وسليمة. ليتحول البناء من التعاقب إلى التركيب والتداخل. والجدول أعلاه يبين هذا الانتقال من **التعاقب** نحو **التركيب والتداخل (دمج المتواليات السردية)**. ولكن ما فائدة هذا التحول؟ وماذا يمكننا أن نستخلص منه؟

الخلاصة الممكنة هنا تتمثل في تحديد طبيعة الجزء الأول من ثلاثية درب السلطان (**نور الطلبة**)، أي أن الكاتب في هذا الجزء يقوم بتقديم شخصيات روائية ويبني حولها عوالم قابلة للبلورة والتنامي في الجزأين القادمين (**ظل الأحباس**) و(**نزهة البلدية**).

والخلاصة الثانية وهي مهمة جدا ومركزية من خلالها نؤكد مع دارسين آخرين، بأن الرواية بناء، واشتغال فكري ومخبري. وأنها ليست توارد خواطر، وتدفق مشاعر. بل هي تصميم وتخطيط وإنجاز. إنجاز عالم متخيل، لكنه واقع تخييلي على القارئ تخييله وتصْديقُه، كما يؤمن الطفل باللعبة التي يصنعها من ورق أو بقايا أخرى لكنها تنمي فكره، وتطور وعيه، وتشبع رغباته.

والخلاصة الثالثة أن الجزء الأول من رواية درب السلطان لا يتكون من متوالية سردية بسيطة، بل يتكون من مجموعة من المتواليات السردية. وقد احتوت على الإمكانيات الثلاث التي حددها **جان ميشيل آدم** وهي[1]: **التعاقب/ التناوب، والتركيب/ الدمج، والتسلسل/ التجاور**.

الخلاصة الرابعة تتبدى عندما نحاول البحث عن المحطات البنيوية للمحكي كما حددها تودوروف[2] فيما يلي: (**تفترض الحبكة الصغرى الانتقال من توازن إلى آخر. ومحكي مثالي يبدأ بوضعية ثابتة تقوم قوة خارجية بخلخلتها. فتنتج وضعية مضطربة، وبفعل قوة معاكسة يعود التوازن للمحكي. التوازن الثاني مشابه للتوازن في الوضعية الأولى. لكنهما ليسا متماثلين**) (ص 213). فهل اعتمد المحكي الروائي في «**نور الطلبة**» على هذه القاعدة البنيوية؟

(1) مرجع سابق، النص السردي، جان مشيل آدم.

(2) مرجع سابق، تزفيطان تودوروف.

طبعا اعتمدها، لكن ليس على مستوى العمل، بل على مستوى المحكي المتعاقب والمتداخل؛ محكي أحمد رقيبة، ومحكي سليمة. وهنا نأخذ محكي سليمة الذي يعقب محكي رقيبة على امتداد المتواليات السردية التالية (3- 7- 10- 13)[1]. لكن السارد اختار الابتداء بوضعية الاضطراب (حيرة سليمة في أمر خطبة حمادي لنجاة ابنتها وتوجهها نحو دار ولد السيد للاستشارة والاستخارة)، لكن حالة الاضطراب لا تزيد سوى في التعقيد من خلال عودة حمادي المفاجئة لديار الغربة، في الوقت ذاته تغادر نجاة البيت وتختفي ولا يعثر لها على أثر في المخافر والمستشفيات ولدى المعارف. والعنصر الخارجي الذي سيتدخل لإعادة التوازن يتمثل في (التبعي) الذي سيخبر سليمة بأن ابنتها نجاة في أمن وأمان بدار ولد السيد وقد لجأت إلى حماه. يقول التبعي: «... **جاءت الفتاة قاصدة... نزلت ضيفة... جاءت زائرة، المهم أنها في أمن وأمان... بخير وعلى خير... كل الخير وكل البركة... والسيد يطمئن ويقرئ السلام... يمكن زيارة نجاة في كل وقت على الرحب والسعة... والدار دار الجميع... داركم بالذات!**» (ص 175)[2].

هذا النموذج يمثل المحكيات الصغرى المتعاقبة والمتجاورة وخصوصا المحكيات الكاملة التي تقوم على حبكة خاصة. إلا أنها قامت هنا على عكس البناء الذي أورده تودوروف كاقتراح بنيوي للمحكي. أي أنها بدأت بالاضطراب ثم انتهت إلى التوازن. وهي إمكانيات متاحة للروائي كما يقول كاتبا «**عالم الرواية**»: «**الروائي حر في اللعب بنظام الأحداث وخلخلة نظام الزمن**» (ص 37-38)[3].

---

(1) الأرقام تشير إلى المتواليات السردية المحددة بالجدول التوضيحي أعلاه.

(2) مبارك ربيع، نور الطلبة، مصدر مذكور.

(3) عالم الرواية، مرجع مذكور.

لكـن الملاحظـة العامـة أن الجـزء الأول لا يقدم سـوى الحوافز القابلـة للتنامـي والتطـور فـي الجزأيـن المواليـين. إنـه مدخـل مهـم وأسـاس. ولـو كان المقـام يسـمح بالتأويـل واللعـب لقمنا باقتراحات مختلفـة لإمكانيـات تطويـر العمـل، وتحديد اتجاهـات متعددة يمكنها أن تجعل هذا العمل منفتحا على أبعاد وإمكانيات تخييل كثيرة. كأن نبلور محفزا مهملا ليصبح محركا فاعلا، وكأن تطور شخصية روائية مثل (الهبطي) لتصبح شـخصية رئيسـة ونحكي عن عوالمها السـابقة ونبيـن أسـباب وصولـه إلـى تلـك الحالـة النفسـية، أو نحفر عميقا في تربـة الخيـال لنبنـي لـه عالمـا طفوليـا مختلفا ونقرر لـه مصيرا مختلفا وأفضل...

4 - أنماط الشخصيات الروائية:

في الجدول أعلاه ركزنا على أهم الشخصيات الروائية، وأوردنا أخـرى ثانويـة. وفـي الجـزء الأول مـن ثلاثية «درب السـلطان» يمكن تصنيف الشخصية الروائية إلى ثلاثة أقسام حسب وظيفتها في تطوير وتنمية السرد، والمساهمة في بناء الحبكة. والشخصية الروائية كمكون هـام فـي الخطـاب الروائـي لا يمكـن النظـر إليها معزولـة عن عالمها الـذي وضعهـا فيـه الروائـي والكاتب، وبالتالي فهي مكون أسـاس في العالم الروائي المتخيل. يقول كاتبا «**عالم الرواية**»: «**الشخصية الروائية مثلهـا مثـل الشـخصية فـي السـينما أو المسـرح غير منفكـة عن العالم الخيالـي المنتميـة لـه: إنسـان وأشـياء. ولا يمكـن أن توجد في أذهاننا كجزيـرة معزولـة...**» (ص 171)[1]. بالتالـي فهـي عبارة عن شـبكة من العلاقات.

---

(1) نفسه، مرجع مذكور.

واعتمادا على هذه العلاقات ووظيفتها في تنمية السرد وبناء الحبكة قسمت الشخصية الروائية في الجزء الأول إلى ثلاثة أنماط مختلفة ظاهرا وفعلا. وهي كما يلي:

- شخصية **محورية**.
- شخصية **فاعلة ومتفاعلة**.
- شخصية **ملحقة**.

هذه الأنماط عامة ويمكن إضافة شخصيات أخرى، ودائما حسب اختلاف زوايا النظر وغايات الدراسة والتحليل. ومن الأنماط الممكنة الشخصية الثانوية.

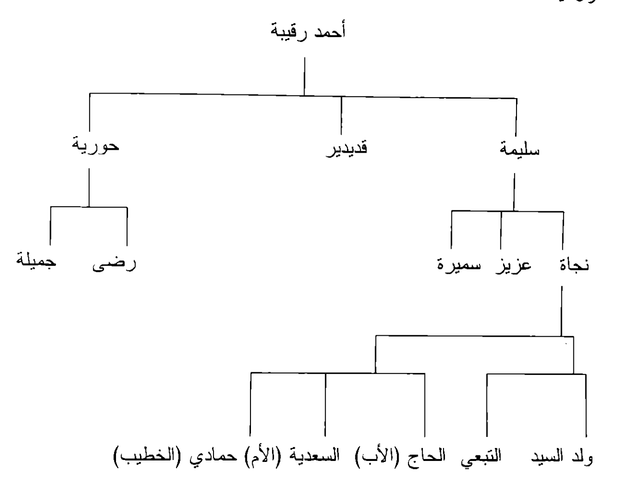
واعتبرت الشخصية الروائية الأولى محورية لأنها تقوم بدور محوري؛ تحيط بها مجموعة من الشخصيات الروائية الأخرى وترتبط بها، وتدور في فلكها. وهي بذلك تشكل عالما مستقلا بذاته، له محكي خاص به، وله أفعاله وأحداثه وشخوصه[1]. ويمكنه أن يكون عملا روائيا مستقلا. ومن هذه الشخصيات المحورية في الجزء الأول (نور الطلبة) من ثلاثية مبارك ربيع «درب السلطان»[2] شخصية أحمد رقيبة. فهذه الشخصية الروائية تمتلك عالمها الخاص، وقد بناها الكاتب بناء خاصا يسمح بتطوير الشخصية، وبتوسيع آفاقها وامتدادها. كما أن الكاتب شد إليها عددا من الشخصيات الروائية والعوالم والأمكنة. وهذا الرسم يوضح ذلك التداخل والتشابك الذي حول شخصية

---

(1) هنا تطوير لوظائف وأوضاع وحالات الشخصية الروائية الواردة في الجدول التوضيحي بكتابنا: الشخصية والقول والحكي في لعبة النسيان. توزيع مكتبة الرسالة، الدار البيضاء، ط1، 1995م. وينظر كذلك الفصل الثالث من الكتاب ذاته.

(2) تتكون الثلاثية من الأجزاء التالية: نور الطلبة، ط1، 1999م. ظل الأحباس، ط1، 1999م. نزهة البلدية، ط1، 2000م. وكلها طبعت بمطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء.

أحمد رقيبة الروائية إلى شـبكة من العلاقات، التي تنظم بناء الحبكة الروائية:



لعـل هـذه الشـبكة المتداخلـة مـن العلاقات قـادرة على إبراز ما أعنيه بالشـخصية المحورية. إنها شـخصية نواة. أي أنها مركز لتوليد الحكاية، سواء أكانت حكايات كبرى، أو حكايات صغرى. إنها بالفعل شبكة من العلاقات.

الشـخصية **الفاعلـة والمتفاعلـة** مهمـة في التنامي السـردي، ولها وظائـف فعليـة فـي بنـاء الحبكة لكن ليسـت شـبكة من العلاقات. أي ليسـت موسـعة ومحوريـة بالدرجـة الكافيـة لتكون نـواة تجمع خيوط الحبكـة. طبعـا فـي هـذا الجـزء مـن الثلاثيـة، مـن الممكن الاشـتغال عليهـا بالتوسـيع والإضافـة والتحفيـز (زرع حوافـز تنفتح على الأبعاد النفسية والاجتماعية والسلوكية...) لتتحول إلى شخصية محورية في جزء آخر. فلا شيء مستحيل في عالم الرواية، إذا ما علمنا أن الرواية

عالم متخيل ينبني ويتشكل في الذهن، وفي الوعي وحسب الخبرة الثقافية والحياتية والموهبة، والاستعداد والقدرة كذلك.

مما سبق يتبن أن الشخصية الفاعلة تنجز مهاما داخل الحكاية (المادة)، لكنها لا تتميز بتلك الإحاطة والشمولية التي تختص بها الشخصية المحورية. وهي قابلة للتطور والنماء. ويمكن هنا سرد عدد من الشخصيات الروائية مثل **حورية** التي تأتي تابعة وغير مستقلة، رغم مميزاتها وصفاتها التي وردت على لسان السارد والتي أعجب بها أحمد رقيبة، فهي شخصية روائية قابلة للتطور ولا يمكنها التطور إلا بالتحول، أو بفعل وجود العنصر المشوش الخارجي. وقد وضع السارد بذرته من خلال اللقاء بحياة (البيضاء) في المرقص الليلي (تامسنا).

وكذلك شخصية **التبعي**، وشخصية **نجاة**، **وسميرة**، **والرحمونية**، **والشخش**... هذه الشخصيات الروائية منحها السارد والكاتب صفات مميزة يمكنها أن تصبح أفعالا وبالتالي تساهم في التنامي السردي وفي ترابط المتواليات السردية من أجل بناء حبكة محكمة وقادرة على الإقناع والإبداع.

الشخصية **الملحقة**؛ هي الشخصية الروائية التي لا يمكنها التطور في حدود العمل المقترح. أي في المنجز الذي بين أيدينا في صيغته الحالية «نور الطلبة». ومن هذه الشخصيات يمكن الإشارة إلى شخصية **سي إدريس** الملقب ببو مقال. فهو ملحق بمقهى الجيارة، يعيش على ذكريات الماضي. وينصب شراكه من أجل إشباع رغبته في التذمر والسخط على الزمن الحالي والتأسف على الزمن الغابر. فهي شخصية (فضلة)، ومن خلال تصلب موقفها ومحدوديتها في الوعي، وابتعاد عجلة التطور على ركبها تصبح شخصية غير قابلة

للتطور. أي أن هذه الصفة قادرة على تجميدها. وتحويلها إلى مجرد صوت، وعلامة على ذكرى، أو مرحلة، أو موقف منته...

الشخصية الثانوية هي التي يؤتى بها لتأثيث الفضاء ويمكن هنا ذكر شخصيات مثل المعلم الجزار، باصالح، بنت الشرقي، العسلي، علواني... وهي شخصيات روائية لا تحمل في العمل الروائي أي بعد وظيفي، أو أفق للتطور. وطبعا يبقى الحكم الذي نقدمه مرتبطا بالعمل المنجز، أما الاحتمالي فلا يمكن تقديم أحكام قطعية ففي عالم الرواية كل الإمكانيات متاحة وسعة الخيال لا حد لها. لكن الشخصية الروائية ليست علامة فارغة فهذا مؤكد[1].

---

(1) ينظر كتاب سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية. مجدلاوي، ط1، 2003م، الأردن. وقبله كتاب فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم، إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986م.

7
سؤال الوجود وبناء الواقعية التاريخية

1 - الترابط والتطور:

كغيرها، استطاعت الرواية المغربية أن تحقق لنفسها تراكما كميا ونوعيا. واستطاعت أن تؤسس استمرارها وتحولها، أي تبني تاريخها. فبعد محاولات الاقتباس والترجمة الخجولين والمتعثرين، وبعد محاولات الاستناد إلى الأشكال التعبيرية التقليدية كالمقامة والمقالة، خرجت الرواية المغربية إلى مرحلة التحقق الفعلي، متى كان ذلك؟ يرى الأستاذ **أحمد اليابوري**(1) أن ذلك بدأ مع الرواية السيرة **للتهامي الوزاني** «**الزاوية**». إلا أن الرواية، في رأيي وهو لا يختلف عن آراء أخرى، قد بدأت خطواتها الثابتة والناضجة مع تجربتين مختلفتين: الأولى لعبد المجيد بن جلون في **سيرته الذاتية** «**في الطفولة**»(2)، والثانية لعبد الكريم غلاب في **روايته** «**دفنا الماضي**»(3).

1.1. أول صلة لي برواية «دفنا الماضي» تعود إلى مرحلة الدراسة

---

(1) يقول أحمد اليبوري: «تمثل (الزاوية) للتهامي الوزاني أول إنتاج شبه روائي بالمغرب، وهي إن كانت لا تحمل على غلافها ما يشير إلى أية مقصدية...» ص 27. اليبوري، أحمد: دينامية النص السردي، نشر اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1993م. وينظر كذلك الدكتور مصطفى يعلى: السرد المغربي 1930-1980. بيبلوغرافية متخصصة، شركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2002م، ص 92-93. حيث يقدم عليها رواية أخرى.

(2) ابن جلون، عبد المجيد: في الطفولة، سيرة ذاتية. مكتبة المعارف، الرباط، بدون تاريخ.

(3) غلاب، عبد الكريم: دفنا الماضي، رواية. الدار البيضاء، ط2، 1973م.

الثانوية، وقتها كانت صلتنا -نحن الطلاب- بالرواية متقطعة ومختزلة. لأن الدروس كانت تركز على بعض الجوانب وتهمل أخرى. ولأن المناهج المتبعة وقتها لم تكن بالغنى الذي تعرفه الدراسة النقدية اليوم؛ دراسة السرد عموما. ولأن المدرسة المغربية لم تكن قد انفتحت على الدرس النقدي الحديث كما في الجامعة وظلت في الغالب تقليدية. وتكاد لا تدرس الأدب المغربي المعاصر والحديث لأسباب ذاتية ولمواقف شخصية ولاختلافات فكرية، وضمن ذلك الرواية.

وتباعدت صلتنا بها لأن بعض الدراسات الموازية لرواية «دفنا الماضي» ركزت على بعض الجوانب التي لا علاقة لها بجمالية السرد، ولا بالفتوحات التي ابتدرتها هذه الرواية، وركزت على الخلاف الإيديولوجي الخارج نصي[1].

لكن الصلة الحقيقية مع هذا العمل جاءت فيما بعد، عندما بدأ تفكيري في الرواية المغربية والبحث في مكوناتها وخصائصها الجمالية والبحث لها عن ثوابت وركائز تجنسها وتبحث في تربتها الأصيلة، وعن جذورها الممكنة في ذاتها. ولم يكن ممكنا إغفال روايتي المبدع عبد الكريم غلاب «دفنا الماضي» و«المعلم علي»، وأخرى كرواية «الطيبون» لمبارك ربيع، وروايتي «الغربة واليتيم» لعبد الله العروي، و«الزاوية» للتهامي الوزاني، و«النار والاختيار» لخناثة بنونة، ورواية «جيل الظمأ» لمحمد عزيز الحبابي... وروايات أخرى تختلف أيضا من حيث الشكل والهدف والأسلوب والمضامين، مثل روايات محمد زفزاف وأحمد المديني، ومحمد عز الدين التازي، ومحمد برادة، والميلودي شغموم، وإدريس بلمليح، ثم روايات

---

(1) الناقوري، إدريس: المصطلح المشترك، دراسات الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، ط2، 1980م، ابتداء من الصفحة 76، ضمن الدراسة المعنونة «الاستلاب الإيديولوجي في الرواية المغربية»، ص 63.

أحمد التوفيق، ومن جيل الشباب وقتها شعيب حليفي، وعبد الكريم الجويطي، وعبد السلام الطويل...

أعلنت الرواية المغربية عن منطلقها الحقيقي والفعلي مع رواية «دفنا الماضي»، ومن خلال الرواية نفسها أعلن المبدع عبد الكريم غلاب عن قدراته الإبداعية وطاقته التخييلية، وعن إمكانياته في رصد التحولات الاجتماعية وسبر أغوار الإنسان المغربي لفترة الاستقلال وما قبلها، وتحديد طبائعه وميوله.

ما يمكن الانتباه إليه في هذه التجربة والتي أراها شكلت خطوات المبدع عبد الكريم غلاب في درب الإبداع؛ **الواقعية التاريخية والحياتية.** وتتجلى في رصد حركة الواقع العام واليومي المعيش، والقدرة على وصف الشخصية الروائية والتحكم في طبائعها وميولها وغرائزها، والتحكم في تسلسل الأفعال والأحداث وتماسكها وترابطها.

وهي واقعية تلتقي مع التجارب السابق دراستها في هذا الكتاب عند يوسف القعيد، وبهاء طاهر، وفتحي غانم... وتزيد عنها ببعدها المحلي والتاريخي والسياسي الذي فرضته على المغرب المرحلة السياسية والتاريخية التي رصدتها الرواية وصدرت فيها؛ أي مرحلة الاستعمار وبداية الاستقلال.

2.1. إن واقعية الرواية التاريخية تظهر بمعنى آخر في اعتماد البناء على مفهومين نقديين وإجرائيين هما: الترابط والتطور.

الترابط:

يُقْصَدُ من الترابط إجلاء العلاقة القائمة بين الأفعال والأحداث سواء في تسلسلها المتعاقب من البسيط إلى المركب (المعقد) ثم العودة إلى البسيط. أي من البداية إلى الذروة إلى النهاية والحل. أو في تركيباتها المختلفة والمتعددة كالتراجع والتقدم المتعثر والبناءات

المنكسرة. ولا بد في الترابط من تحقيق انسجام بين أجزاء الرواية وأحداثها. حتى لا يبدو أي أثر للتفكك والخلل. لأن في هذه الحالة إثبات لإمكانات المبدع وقدراته على خلق عوالم متخيلة أو محاكية للواقع. لأن الرواية تمثيل للحياة اليومية المعيشة.

التطور:

تحافظ رواية «دفنا الماضي» على البناء الأول للرواية بحيث تتقدم الأحداث انطلاقا من مبدأ التطور والتنامي، من خلال تتبُّع الشخصية الروائية في مراحل متنوعة؛ مراحلها الحياتية وتطورها على مستوى الحالات النفسية والوضعية الاجتماعية.

3.1. تعتبر رواية «المعلم علي»[1] نموذجا دالا على الواقعية الحياتية. فإذا كانت الرواية السابقة «دفنا الماضي» تتمثل «جيل القنطرة» باسترجاع الأحداث التاريخية وبناء القصة عليها، فإن رواية «المعلم علي» انتقلت إلى الواقعية الحياتية والعملية. فظهر بها مفهوم النقابة والعمل النقابي ومفهوم القانون والحقوق الخاصة بالعمال والحقوق العامة التي تشمل بقية الفئات في المجتمع. وظهرت مفاهيم أخرى كالربح والإنتاج والعامل ورب العمل/ المعمل والإضراب والصراع. والدفاع عن العمال والخروج بالعمل النقابي إلى العمل السياسي المناهض للمستعمر والمستغِل. وهو ما سيدفع عبد العزيز (شخصية روائية) إلى أن يشرح ويبين: «مهمة النقابة الدفاع عن مصالح العمال.. هكذا يفهمها زملاؤكم الأجانب، ولكنها عندكم رسالة لإنقاذ إنسانية الإنسان فيكم»[2].

---

(1) غلاب، عبد الكريم: المعلم علي، رواية. شركة الطبع والنشر، الدار البيضاء، ط3، 1983م.

(2) المعلم علي، مصدر مذكور، ص 320.

إلا أن مفهوم النقابة يستأثر بالأحداث الصاخبة ويفرض تصوره المخالف لما هو عليه في الغرب وينخرط في عملية التحرير والمقاومة. بذلك تكون رواية «المعلم علي» قد انخرطت في بناء الحياة العمالية، وفي وضع تصور اجتماعي ووطني (سياسي) للنقابة. إنها رواية واقعية اجتماعية.

2 - شروخ في الذات:

في «شروخ في المرايا»[1] نقف على نقط للائتلاف وأخرى للاختلاف بينها وبين ما جاء في الروايتين السابقتين. على مستوى البناء أو التقنية الكتابية، فيبدو أن الائتلاف متحققٌ. أما على مستوى الموضوعات فهناك بعض الاختلاف.

للمرآة دلالة قوية الآن في الآداب تحليلا وإبداعا. والمعروف أنها تعكس حقيقة الشيء الظاهر. إذا ما توفرت لها الشروط الضرورية وهي الضوء والشيء المنظور إليه والمنعكس على المرآة والعين التي ترى إلى هذا الشيء. وتعد المرآة في الأدب معادلا للذات فهي إمكانية وتقنية كتابية يلجأ إليها المبدع من أجل توليد آخَرِ الذات ومعادلها. هاته الحالة تصادفنا في رواية «شروخ في المرايا» حيث تكتشف الشخصية الروائية في النهاية معادلها على صفحة ماء النهر الرقراق، من فوق الجسر الفاصل/ الرابط بين المدينتين (الرباط وسلا)، فتتخلص منه. وما يمكن ملاحظته في هذه المقابلة؛ أن العمل ينبني على فكرة جوهرية متعلقة بالشخصية الروائية المحورية، حيث تعلن تلك الفكرة عن تعدد وجود الإنسان، فهناك وجود ممكن مرغوب في تحقيقه وهناك وجود كائن مرفوض يطمح إلى تغييره وتجاوزه.

(1) غلاب، عبد الكريم: شروخ في المرايا، رواية. دار توبقال للنشر، ط1، 1994م.

يقول النص في الصفحة الأخيرة، وبعد جرد الموضوعات التي انبنت عليها أجزاء الرواية: «تعاقبت المرايا على الصفحة الرقراقة في مجرى النهر العجوز المتكاسل، تجلت آخر المرايا ناصعة باهرة. تعاظمت... اقتربت من عيني (...) تجلى فيها وجه لا أعرفه، لم يكن لي صديقا ولا رفيقا، خصما ولا عدوا».

«... كان أشعث أغبر شاحبا بادي العياء والتعب والملل والاشمئزاز والإحباط».

«تسلحتُ بكل شجاعتي. جمعتُ كل ما عاش في ضميري من ماض، ومن حاضر، من مستقبل... تلاشت المرآة الصافية وأنا ألقي بين أمواج الوحل، ومياه النهر تجرفه بتؤدة نحو البحر...»[1].

لعل في هذه الخاتمة ما يفسر معنى الشرخ، ذلك الذي يصيب النفس ويشعرها بالهبوط والإحباط تجاه كل ما يقع.

1.2. تتأسس الكتابة عند المبدع عبد الكريم غلاب على الفكر، أي على التَّفَكُّرِ في الأشياء، في الإنسان ومصيره والتاريخ وتقلباته، ومفهوم الحرية، والقانون، والعدالة، والأخلاق. والتفكير في قضايا كبرى ومفاهيم ومقولات عليا غالبا ما تنحو جهة التراجيديا. خصوصا وأن المفكِّرَ لا يجد نفسه بعيدا عن الموضوعات التي يطرحها بل يتشَرَّبُها كيانهُ وتصبح قضيته الخصوصية ليتلخص في كيانه كل الوجود.

وما الشخصية الروائية المحورية إلاَّ مرآة تعكس لنا ما يجري وما يحدث في عالمنا من تحولات وكيف تؤثر في الإنسان. ولهذا نسأل في العمل الروائي عن الشخصيات الروائية التي استفادت إيجابا عن المرحلة والشخصيات الروائية التي انعكس عليها التحول سلبا

(1) شروخ في المرايا، مصدر مذكور، ص 159.

فضمتهـا دروب التيـه والضيـاع. فـلا نجـد إلا شـخصية روائية واحدة استطاعت أن تعلن سـعادتها وفرحتها بما وصلت إليه. وهي الطالبة ذات العينيـن الخضراويـن التـي ترفـض أن ترتبـط حياتها بحياة محام. فصمدت إلى أن حصلت على شـهادة الدكتوراه كي تلقن الطلبة في الجامعة ما لا يفيدهم في شيء. لأن الجامعة عقيمة.

أمـا الشـخصيات الروائيـة السـالبة فمتعـددة بـدءا مـن الـراوي الشـخصية إلى ذات العينين السـوداوين والطالب الشـيوعي المتطرف والحقوقي الذي يحلم بالهجرة في سبيل الله وهو لا يملك جواز سفر، والمحامـي الـذي يقتـات علـى مشـاكل الناس ومـن هفوات وفجوات القانون، والأب الذي يطمع في الاسـتمرار وتشـعب غصون شـجرة السلالة/ العائلة، ثم الأم الخضوع المستسلمة.

2.2. تبـدأ الروايـة بالحديـث عـن الولادتين: الطبيعية والحصول على شهادة الإجازة في الحقوق. وتنتهي بتلاشي المرآة الصافية، آخر المرايـا. وهـذا النـوع مـن البدايـة والنهاية يحصـر التفكير في الجانب المفجـع، أي التفكيـر الوجـودي القلِـق. لهـذا فالشـخصيات الروائيـة الإيجابية تعلن عن تصالحها الذاتي مع المحيط، وتكيفها مع تحولات المرحلـة. أمـا الشـخصيات الروائيـة السـالبة فهـي تصارع من أجل أن تكون. إنها شخصيات روائية جامعية اكتوت بلفح السهر والحفظ وبناء الأحلام الوردية الجميلة والرغبة في المساهمة في الحياة العامة لكنها تفاجـأ بالنتيجـة الصاعقـة: غيـاب العمل وتحطم الأحلام على صخرة الواقـع. بذلـك تفقـد الجامعـة أو علـى الأصـح الشـهادة الجامعية كل قيمـة. كيـف ذلـك؟ يتجسـم هـذا فـي الموقف الذي قررته الشـخصية الروائية المحورية (= الراوي) في لحظة إشراق أو لحظة يأس عارم. جـاء فـي النـص: «**لـم أتـرك النار تلسـع أصابعي هذه المرة. كانت هي**

بين أصابع اليد اليمنى ورقة، مجرد ورقة، شَقِيتُ من أجلها سنوات، سهرت الليالي، حملت الهم بالنهار، حملت أخلاقا مزعجة بالليل. ها هي ذي بين إصبعي: ورقة، مجرد ورقة ستلامس وهج الوقيدة لتقبلها قُبْلَـةً حـرى أبديـة، وتسـتحيل، آه... اسـتحالت؛ رمـادا مورقا فاقعا في رماديتـه. تحـول نفثـه ذرات لا تقـوى علـى الصمـود في وجه هبة ريح ينفثها صدر ضاع فيه الأمل»[1].

هـذا نمـوذج واحـد على الإحباط، لكن هناك موضوعات أخرى عالجهـا العمـل الروائـي واتخذهـا مرتكـزا ودليلا على فسـاد الأمكنة والنـاس والأحـلام والمقـولات، كموضوعـة الحب والـزواج والعمل والانتمـاء، والتاريـخ والقانـون، والأخـلاق، والعدالـة. إنها بحق رواية حياة، رواية مرحلة حياتية صعبة وانعطاف خطير يتغذى على ضحاياه المسـكونين بالحلـم والتغييـر والمسـاهمة في البنـاء العام: بناء الذات والوطن.

3 - البناء والموضوعات:

ليسـت رواية (شـروخ في المرايا) رصدا لتحولات المرحلة أو عرضـا لحالـة وجوديـة قلقة ومضطربة حائـرة بين وجودها ومصيرها؛ بين ما هي عليه وبين ما تريد أن تكون عليه، بل الرواية بناء ولغة.

تنبني الرواية في مسارها العام على التراتبية الزمنية. لأنها تلتزم بالمقدمة/ البداية وتصعـد بالأحـداث والحـالات النفسـية للشـخصية الروائيـة نحـو الـذروة ثـم تنتهـي إلـى حـل. وذلك في تناسـق وترابط وانسجام سردي، فلا يحس القارئ بالتفكك أو الانكسار.

ولهـذا البنـاء العـام أثـر علـى البنـاءات الصغـرى المتعلقـة ببناء

(1) نفسه، ص 33-34.

المحتوى في كل جزء من أجزاء الرواية وبناء الشخصيات، والبناء الخارجي للأجزاء.

1.3. على مستوى تراتبية الموضوعات والتي تتحول بعد التأمل والحوار إلى مقولات فكرية قد أفرغت من محتوياتها، حسب رؤية الراوي [وهو طالب مجازٌ في الحقوق، لم يعثر على ضالته فأصيب بالخيبة]... أقول على مستوى ترتيب الموضوعات نجد الرواية تحتفي بما يلي:

موضوعة الحب. حيث يتحول الحب من مشاعر إنسانية متبادلة ومدعومة باتجاهات النزوع والميول المشتركة بين الطرفين المتحابين، إلى نوع من الاستلاب. لأن المُحِبَّ يفقد السيطرة على ميوله ويفقد التحكم في رغباته وينقاد طواعية لما تمليه عليه استيهاماته. ويتحول عند بعض الشخصيات الروائية إلى قيمة اجتماعية مدروسة مسبقا. وهو ما أثر في الراوي واسترجعه بمرارة خلال مسار الرواية. وأقصد فتاة الكلية ذات العينين الخضراوين.

وعن هذه الموضوعة تتولد **موضوعة الزواج**، فإذا كانت المرأة سلطة فإن الزواج أكبر خطأ في ظل شروط المرحلة القلقة والمضطربة حيث أُفْرغتْ كل المقولات من محتوياتها. لأن في رفض الزواج رفض للاستمرار، ورفض للمشاركة في الإنجاب والتكاثر دون اختيار. واتباع نهج الآباء بشكل تقليدي بدون رأي أو رؤية ذاتية.

هناك أيضا **موضوعة الاعتقاد**، يطرح من خلالها الراوي – وعبر سجال فكري عابث حينا وجاد آخر – ما يهيمن على الفكر في المرحلة القلقة الحالية. وقد اختار لها نموذجين من طلاب الكلية: الأول كرس حياته للشيوعية، الدين الجديد الذي ينبغي أن يتحقق في العالم بأسره وألا ينحصر فقط في بعض البلاد الشرقية والغربية. والثاني كرس

حياته للهجرة في سبيل الله لإحلال الإيمان محل الكفر في المعمور. لكنهما معا يصطدمان بالفشل. ولذلك يُرْجِعُ الأول فشله إلى ماركس الذي لم يفكر في تجاوز البحر. ويكتشف الثاني أن الهجرة لا يمكنها التحقق لأنه لا يملك جواز سفر. إلا أنهما يأبيان الاعتراف بذلك الفشل الصاخب.

موضوعة الإعلام، السلطة الرابعة، تأخذ نصيبا من النقاش في الرواية، وطبعا فالراوي ينطلق من نقطة واحدة وينظر إلى الوجود والموجود بعين واحدة فلا يرى في الجرائد غير الكلام المرتجل والخائف وكأن الرقيب ما يزال قيد الحياة يمارس تسلطه. وعن الإعلام تولَّدتْ **موضوعة السياسة والوطنية والتحرير**. وكذلك **موضوعة الهجرة** إلى البلاد المتقدمة من أجل تحسين شروط العيش أو البحث عن عمل يسد رمق الجوع.

سيجرب الراوي **الإيمان الصوفي** لعل بارقة أمل تسطع على كتفيه. لكن لا أمل! والاطمئنان اللحظي الوحيد الذي شعر به الراوي يتمثل في عالم الأموات. في اليوم الذي قضاه في المقبرة. يقول مؤكدا شعوره: «**وجودي بينهم؟ معهم؟**»[1].

2.3. ينبني المحكي في الموضوعات أعلاه على مستويين: مستوى عام ومهيمن، وهو المحكي الذاتي. ومستوى ثان، وهو المحكي الغيري.

يتكلف الراوي الشخصية الروائية بلملمة أطراف الحكاية ما دام هو محورها. وقد وظف لهذه الغاية تقنيات كتابية متعددةً ومتنوعة. كلها ساهمت في إبراز محتوى الأفكار المطروحة (للنقاش) والأحداث المرصودة في الحياة العامة للمرحلة. منها: **البوح والتأمل والشرود**

(1) نفسه، ص 139.

والاستذكار والاسترجاع والاعتراف.

أما المحكي الغيري، ونقصد به إشراك الشخصيات الروائية الأخرى في بناء النص بأصواتها الدالة عليها موقفا ورؤية فقد استعان المؤلِّفُ بالتقنيات الكتابية الأكثر انتشارا **كالحوار** الذي يغطي مساحات مهمة من العمل الروائي، **وكالسجال** فيما يتعلق بمحتوى القضايا الكبرى المثارة أعلاه.

لا تختلف لغة «شروخ في المرايا» عن اللغة في الروايتين سالفتي الذكر: «دفنا الماضي» و«المعلم علي». لأنها لغة فكر وبالتالي فهي تحاجج. ولغة الحجاج، لغة تقريرية سليمة محور تركيزها الإقناع، وتوصيل المعلومات ووضوح المغزى. كما أن لغة الرواية تستثمر ثقافة صاحبها - الراوي - فتطعِّمُ الأسلوب ببعض الآيات القرآنية وبعض الأمثال الشعبية والعربية الفصيحة، وببعض الأبيات الشعرية. وهذا الذي وقفنا عليه في موضع آخر خصصناه لمجموعة الكاتب القصصية «**هذا الوجه أعرفه**»[1].

تلتزم رواية «شروخ في المرايا» بالنهج الذي اختطه المبدع عبد الكريم غلاب لنفسه منذ العمل الثاني «دفنا الماضي» في مساره الإبداعي. وهو بذلك يشكل البداية الحقيقية للرواية المغربية وجدعا تفرعت عنه غصون أخرى تكتب وفق تصورات مختلفة سواء على مستوى الشكل (الخطاب) أو على مستوى المحتوى (القصة). وهي أشكال كتابية تتعايش فيما بينها من أجل تلميع سماء الرواية المغربية المعاصرة والحديثة.

---

(1) غلاب، عبد الكريم: هذا الوجه أعرفه، مجموعة قصصية. مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 1997م. ينظر محمد معتصم، مبدأ الملاءمة والانشطار، العلم الثقافي، السبت 3 ماي 1997م، ص 7، 10.

والملاحظة القيمة التي يمكن إبرازها كمختلف بين هذه الرواية وسابقاتها؛ لجوء الكاتب إلى خيار الفلسفة الوجودية التي تقوم على أسئلة عميقة وجوهرية ومصيرية، ويمكن وضعها في تدرج منطقي كما يلي[1]:

1. سؤال الوجود: ويتمثل في لحظة الوعي بالذات وطرح السؤال القلق والفاجع في آن: من أنا؟
2. سؤال الكينونة: ويتمثل في لحظة البحث ليس في الأنا بل في مكوناتها وخصائصها الثابتة.
3. سؤال الهوية: ويتمثل في لحظة الوقوف على البحث في العناصر المميزة والفارزة للذات بين الذوات الأخرى.

---

(1) معتصم، محمد: الرؤية الفجائعية: الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، دار أزمنة، ط1، 2004م. (ينظر للتوسع في نتائج وأسباب الحس الفجائعي في الرواية العربية).

8
بناء النتوء السردي

1. يقول السارد على لسان «ليلى» ما يلي: «ملاحظتي هو أن جل ما قرأت في مجال الرواية والشعر بالعربية، يعطيني انطباعا بأن كتابنا ما زالوا يبحثون عن ذواتهم. والشيء الذي بدا لي غير مستساغ في أعمال أغلبيتهم. هو ما قد أسميه بالإقحام. إقحام الأفكار. المواقف، والأحكام، إقحاما يربك المبنى ويشوش المعنى ويضعف الحكاية. فالكتابة الجميلة والممتعة في نظري هي الكتابة التي تتميز بالبساطة والصدق والتلقائية»[1].

هذا المجتزأ النصي يتضمن العديد من المؤشرات الموجهة نحو الوعي الشخصي بالكتابة الروائية. ونحو الموقف كذلك من الكتابات الأخرى المختلفة، ولو جاء على لسان شخصية روائية متشبعة بالوعي الفرنسي. من قبيل «كتابنا يبحثون عن ذواتهم» إقحام الأفكار والمواقف الذي يربك المبنى ويشوش على المعنى». ثم «الكتابة الممتعة والجميلة، البسيطة والصادقة والتلقائية». إنها مواقف وأحكام توجيهية (إيديولوجية) وميطانصية.

2. لكنني في هذا المقام سأدرس فقط «بنية الحكاية» (وأقصد بالحكاية معنى القصة) وأيضا «نحو النص» من وجهة نظر بنيوية، منفتحة على المحيط والمرجعية المشتغلة داخل الخطاب الروائي. والاشتغال على بنية الحكاية سيسمح لنا بالتعرف على خريطة الحكاية،

---

(1) الكبيري، أحمد: مصابيح مطفأة، رواية. مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 2004م.

والسبل التي سلكها السارد والكاتب أيضا لبناء حكاية مغربية تلقائية وبسيطة وممتعة، صادقة وتكاد تكون واقعية (رغم ما لهذه المفاهيم من قيمة ذوقية وشخصية). وعبر ذلك سيتم التطرق إلى مفهوم مركزي في نحو النص ألا وهو «الترابط». ومفهوم «التماسك، والترابط المنطقي» الذي تعتمده الدراسات «الموضوعاتية».

واختيارنا لهذه المفاهيم الإجرائية قصدي، لأن الكتابة لدى أحمد الكبيري، في روايته «مصابيح مطفأة» تبتعد عن السائد من الروايات المغربية المعاصرة «التجريبية»، المجايلة له التي تشتغل على مفهوم «التفكيك» و«لا انسجام النص» وعلى تداخل الخطابات السردية وشعرية السرد، والحوارية... وغياب التحديد الأجناسي للعمل الأدبي.

لهذا أيضا يبدو لنا موقف «ليلى» موقفا ينطق بلسان حال الكاتب الواقعي. ولذلك افتتحنا به الدراسة، تأطيرا وتوجيها.

3. يقوم التحليل البنيوي للحكاية[1] على مراحل متدرجة، ومترابطة منطقيا، لكنها ليست إلا خطاطة عامة وصورية لا يمكن تطبيقها بالحرف على كل الحكايات. وتلك المراحل كالتالي:

■ **وضعية البداية**: وفيها يتم تقديم الشخصيات الروائية،

---

(1) In, J.M. ADAM et J.P. GOLDENSTEIN: Linguistique et discours littéraire. Larousse, Paris, 1983.

يمكن اختصار المتواليات السردية المعروفة في الدراسات البنيوية تحت: «**النظام الزمني التسلسلي**» و«**نظام النص**» كالتالي:

- وضعية الاستهلال (البداية).
- العنصر المشوش الذي يغير البنية السابقة.
- سلسلة من الأفعال المتعاقبة.
- الحل.
- وضعية النهاية.

والظـروف المحيطـة بهـا. وقـد تكـون مجـرد فقـرة أو جـزء من فصل ذي طبيعة وصفية.

■ **وضعيـة الاضطـراب**: وتتضمـن فترتين سـرديتين؛ أولا وقوع حـدث مربـك للسـير العـادي للحكايـة. ويكـون كذلـك مجرد حادث مروي في فقرة قصيرة. ثانيا، تلي الحدث المربك، سلسلة من الأفعال، متواليـات حكائيـة أو سـردية[1] تحـاول من خلالها الشـخصية الروائية المحورية البحث عن حل يقود نحو المرحلة الأخيرة، وهي:

■ **وضعية النهاية**: وفيها تعود الحكاية بظروفها وشخصياتها نحو الاستقرار الذي بدأت به الحكاية. ويشمل هذا الوضع الروايات ذات البناء الدائري، وتختلف في الروايات الحديثة المفتوحة الآفاق والتي لا تبحث عن حل ونهاية مستقرة.

4. تفتتح رواية «مصابيح مطفأة» على **وضعية الاضطراب**، ولهذا وظيفته الجمالية، وتأثيره على مسـار الحكاية. يقول النص: «– على السـلامة. قالها لي الشـخص الذي كان جالسـا إلى جانبي في الطائرة فأحسست بقشعريرة تعبر جسدي، كما يعبر تيار هواء بارد غرفة دافئة أشـرعت فجأة، نوافذها للريح. ولم أعد أدري إن كنت متحمسـا أو باردا لهذه العودة. عقلي أحسه خارج قيود وحدود جمجمتي. يحلق فـوق رأسـي كطائـر بأجنحـة لا حـدود لهـا. مشـتتا بيـن الزمـن الذي عشـته في الماضي، والزمن الذي سـيأتي إن قدر لي أن أعيش بعض فصوله...»[2].

إنها فقرة قصيرة اختزلت حالة الشخصية الروائية. ووضعتها فورا

---

(1) معتصم، محمد: النص السردي العربي: الصيغ والمقومات، شركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2004م.

(2) مصابيح مطفأة، مصدر مذكور، ص 5.

على صفيح ساخن، وفي قلب الحيرة والسؤال، سؤال المصير. يترك «المحجوب» مدينته «وزان» ليلتحق بفرنسا، يتزوج من إيزابيل. لكنه في لحظة افتتاح الحكاية يبدأ من النهاية، نهاية علاقته بإيزابيل. نهاية مفجعة تتركه في وضعية مضطربة كما يوضح «صوت يشدني للوراء وصوت يدفع بي بقوة نحو المجهول»[1].

مثل هذه الافتتاحيات تختزل الحكاية، وتجنب الكاتب مشقة الافتتاحية التقليدية في الروايات الواقعية والطبيعية[2] التي تبدأ عادة بوصف المكان، والشخصية، وتفسير ظروف الحكاية. وهي في ذلك تسعى نحو الكمال، والبناء المحكم، ومحاكاة الواقع تخييليا.

مع ذلك لا تخلو رواية أحمد الكبيري من الوصف، والوصف الدقيق للشخصية الروائية، وللمكان. وأكثر شيء يشارك السرد في الحضور وصف المكان. ويكاد يكون طاغيا، وكأن الكاتب يقصد إليه قصدا. يصف كل مكان يحل به (مكان مغلق)، أو يمر به (شارع، مدينة، سوق...)[3].

5. والعنصر (**المربك**) الأساس في إحداث **وضعية الاضطراب**، يفصح عنه السارد منذ البداية. ويتمثل في انتهاء العلاقة بين المحجوب وإيزابيل، والعودة إلى الوطن. وكأن فرنسا تتلخص في إيزابيل. وكأن ما كان يشد المحجوب هنالك علاقته بزوجته. وليس العمل، أو ابنه، أو الشروط وظروف العيش. إنه في النهاية شخصية مجروحة الكبرياء تبحث عن السكينة «الاستقرار» في بلدها المغرب، ومسقط الرأس «وزان».

---

(1) نفسه.

(2) نقصد روايات هونوري دي بالزاك، وإميل زولا.

(3) H. Weisgerber, L'espace romanesque. Ed., l'âge d'homme, 1978.

في رحلة البحث عن السكينة والاستقرار تتموقع الحكاية. لكن هل ستجد الشخصية ما ترومه؟ طبعا، توحي **وضعية النهاية** بذلك. عندما يلتقي المحجوب بسعاد.

لكن التعرف على شخصية المحجوب يتجلى في الأفعال والأحداث التي ستلي وضعية الاضطراب. وخلال رحلة البحث عن التوازن والاستقرار. وفي هذه الفترة تبرز طبيعة الحكاية وبناؤها.

6. **بناء الحكاية**: تنبني الحكاية على محورين موازيين حينا ومتداخلين آخر. وهما محور **الاسترجاع** وزمنه الماضي، ومرجعيته **الذاكرة**. ويرد في النص الروائي على صورتين؛ متواصلا ومستقلا، وهنا يمتد الحكي على مدى أكثر من فصل من الرواية. أو يرد **تضمينا** في سياق متوالية سردية محدودة. ونسوق مثالا على الاسترجاع المتواصل رواية حكاية سبب التعارف بين المحجوب والطيب الذي امتد على مدى فصليين من الرواية هما الفصل ستة والفصل سبعة. وعلى التضمين السردي حكاية سعيد ولد با التهامي، المتضمن في سياق الفصل الخامس عشر، وحكاية إدريس المتضمنة في سياق الفصل السادس عشر، ثم حكاية الرجل الأسود في واقعة الحمام في سياق الفصل السابع عشر.

7. **النتوء السردي**: من خلال المحورين السالفين تبدى لي أن أستعمل هذا الاصطلاح الجديد «النتوء السردي» للتعبير عن مستوى التدرج والتحول على سطح الحكاية، وبالتالي على مستوى السرد. والمقصود بالنتوء السردي التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب عادة وهو يبحث للحكاية عن حل يسترجع به الوضع السردي إلى حال الثبات والاستقرار بعدما أربك الحدث المولد، والمفجر الحكاية.

ورواية «مصابيح مطفأة» يشتغل **خطابها** على هذه النتوءات،

لمساعدة **القصة** على التطور والتنامي. ويساعد المتولية الحدثية على التقدم نحو النشوء والبحث عن حل لوضعية شخصية «المحجوب» الروائية. من تلك النتوءات السردية ما يرقى إلى درجة **المتوالية الحكائية**. أي يصبح حكاية موازية، أو حكاية مضمنة. وبعضه الآخر يظل مجرد تأثيث أو مجرد **خبر**(1) يسعى من ورائه السارد إضافة فكرة أو معلومة أو لمحة ساخرة أو نكتة مضحكة مسلية تسعف القارئ في رحلته التي يخوضها إلى جانب المحجوب.

1.7. توسيع الحكاية: وفي هذا المقام يترقى النتوء السردي إلى مستوى المتوالية الحكائية، ونمثل له بسرد مطول حول تعرف المحجوب على صديقه الطيب. لقد استغرق التوسيع مساحة مهمة امتدت من الصفحة 39 إلى الصفحة 57 من الرواية.

وميزت هذا التوسيع الاسترجاعي أنه يوقف تدفق وسرد الحكاية ويخرج بها إلى مستوى التفسير، والتوضيح والتبرير. أي الانتقال من السارد إلى المؤلف. الانتقال من السارد المحايد الذي ينقل الأحداث ويروي الحكاية، كما وقعت للمؤلف الذي يهتم أكثر ببناء الحكاية وبالتالي يهتم بنظام الخطاب.

وحكاية تعارف المحجوب والطيب (ووقائع مخفر الشرطة)

---

(1) يقسم أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي الخبر في «كتاب نقد النثر» إلى ثلاثة أقسام نختصرها كما يلي: خبر الاستفاضة، وخبر الرسل عليهم السلام من جهر من الأئمة الذين قامت البراهين والحجج من العقل عند ذوي العقول على صدقهم وعصمتهم، ثم ما تواترت أخبار الخاصة به مما لم تشهده العامة. ص 28-29. ومن النقاد المغاربة المحدثين الذين اهتموا بالخبر وطوروا البحث فيه: سعيد يقطين في كتابه «الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي»، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م. وسعيد جبار في كتابه «التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي»، جدور للنشر، ط1، 2006م. وكذا كتابه «الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات»، شركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2004م.

يمكنها أن تشكل فضلة[1] في مسار الحكاية. وأعتمد هنا المفهوم النحوي لبناء الجملة العربية. وبهذا يمكن للفضلة السردية «النتوء السردي» أن يؤدي وظيفة الصفة المكملة للمعنى وليس البناء.

2.7. استعادة الحكاية: وهنا يمكن الإشارة إلى حكاية مركزية وهي حكاية المحجوب وسعاد. تبدأ الحكاية وتنتهي كباقي الحكايات المستعادة من بين ركام ذكريات المحجوب، إلا أن هذه يستعيدها السارد و«**يحينها**». أي أنه يروي شقها الأول كاسترجاع بينما الشق الثاني يدمجه في سياق الحكاية. في واقع الحكاية. بل يوليه الأهمية ويصبح اللحمة السردية التي يختم بها حكايته. وتمتد حكاية سعاد المستعادة من الصفحة 131 (المقطع السردي رقم 18) إلى آخر الرواية الصفحة 168.

ترتقي حكاية سعاد في شقيها؛ **الاسترجاعي والتحييني** إلى مستوى **المتوالية الحكائية**. وهي في ذلك تعد جزءا من البناء العام للحكاية المركزية، بحيث لا يمكن التخلي عنها أو حذفها. وبعدما كانت مجرد نتوء سردي في بادئ الأمر تتحول إلى لحمة متماسكة بدونها لا يمكن للحكاية أن تكتمل. فلا يمكن مثلا حذف التطور الذي ارتقت إليه حكاية سعاد والمحجوب، بعد لقائهما مجددا، وبعدما كانا قد افترقا بسبب ظروف الحمل والولادة. وبعد عودة المحجوب إلى وزان منتكسا من تجربة زواج مختلط[2] فاشلة. هكذا يصبح التحول في الحكاية تحولا في البناء وفي الخطاب الروائي. وتتحول «الفضلة» إلى «عمدة».

---

(1) الفضلة في الجملة العربية هي: ما ليس مسندا أو مسندا إليه في الجملة اسمية كانت أو فعلية. أي كل المنصوبات والتوابع... التي توسع من تركيب الجملة البسيطة إلى الجمل المركبة، وتجعلها غير منتهية.

(2) الزواج المختلط هو الزواج القائم بين زوجين من جنسيتين مختلفتين.

3.7. الحكايـات المصاحبـة: وهـي حكايات جزئية لا يمكنها أن ترتقي إلى الدرجة التي وصلتها حكاية سعاد وحكاية الطيب، لذلك ستظل هـذه الحكايـات الصغـرى المصاحبة للحكايـة المركزية مجرد فضلـة فـي البنـاء السـردي، وتظـل مجـرد نتـوء سـردي يـؤدي وظيفة محدودة، تتراوح بين التعليق، أو التفسير، أو السخرية. والسارد في كل تلك الحالات السردية يؤدي دور الراوي في الروايات التقليدية، يؤثث الفضاء ويسد فراغات الحكاية المركزية، أو أنه يقوم بوظيفة الوصف التقليدية كذلك؛ أي أنه يقوم بتحديد بعض «**الوقفات السردية**»، التي يمكـن التخلـص منهـا. لأنهـا مجـرد هوامـش للتعليـق أو التوضيح أو خلق المواقف الساخرة. إذا فهي «فضلة» سردية لم ترق إلى مستوى المتوالية الحكائية. ومثل هذه النتوء السـردية في مسـتوييها السـالفين (التـام وغيـر التـام)، ضروريـة فـي بناء كل حكاية. وقد بينت في موقع آخر كيف تلاعب محمد زفزاف بالحكاية من خلال خلق استطرادات سردية، وجعل للحكاية المركزية جيوبا هامشية. يسيح في عوالمها قبل العودة إلى مربط الحكاية المركزية[1].

8. **السـارد الواقعـي أو السـلوكي**: لا يمكـن الحديـث عـن بنـاء الحكاية دون التطرق للحديث عن السـارد. ويهمني هنا الإشـارة إلى صفـة مميـزة للسـارد فـي روايـة «مصابيـح مطفـأة»، إنها صفـة التأمل والتفكير. فالسارد العائد من فرنسا منتكسا، لا يعيش الحياة الصاخبة، بل يتأمل الأوضاع، ويصف مقارنا بين ما كان وما هو قائم. وهو سارد كثير الاسـتنتاج، يتأمل المكان، ويتأمل الشـخصيات الروائية، ويتأمل الأحداث ويسـتنتج. وعندما يسـتنتج حالة أو ظاهرة يدونها، وتصبح

(1) معتصم، محمد: الكاتب والمدينة في الخطاب، ص 222 وما بعدها. مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، العدد 62/ 61 سنة 1999م.

جزءا من البناء السردي العام.

فالحكاية رغم بنائها المتسلسل، والذي لا تخرج عنه إلا بفضل تلك النتوء السردية، والتعليق، والاستطراد، ورغم ميلها للفئة المسحوقة، تلك المصابيح المطفأة في مدينة صغيرة اسمها وزان، تبتعد عن كونها رواية واقعية بالمعنى الدقيق، أي وصف الحياة ومحاكاتها، وتقترب كثيرا من الرواية السلوكية التي تميل إلى التأمل؛ أي وصف الأفكار، ووصف الفكرة عن الحياة، ووصف فكرة الشخصية المحورية، شخصية «المحجوب».

ورغم أن السارد في الرواية شخصية مهيمنة، ولا تسمح بتبادل الأدوار سردا، إلا أنها تسمح للشخصيات الروائية المشاركة في بناء الحكاية المركزية بالتدخل من خلال الحوار، وهذه الصفة ذاتها تُوهم بأن الرواية واقعية. لكن وضعية شخصية «المحجوب» في الحكاية وحالتها الداخلية تجعل السرد سلوكيا لأن النظرة إلى الواقع هي المحفز، وبالتالي هي الجوهر المهيمن.

9. **أشكال النتوء السردي**: في «مقابر مشتعلة»[1] يستمر الوجود الذي بني في «مصابيح مطفأة»[2] في شخص المحجوب. الشخصية المركزية. وما تبقى لا علاقة له بما سلف؛ أي أن «مقابر مشتعلة» ليست امتدادا لـ «مصابيح مطفأة» بنائيا.

فإذا كان الزمن/ السفر محركا فعليا للسرد في «مصابيح مطفأة» فإن المكان/ الإقامة محرك فعلي للسرد في «مقابر مشتعلة». وبين مفهومي الزمان والمكان يتغير السرد ويتشكل. ففي الزمان يجد

---

(1) الكبيري، أحمد: مقابر مشتعلة، رواية. مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 2007م.

(2) مصابيح مطفأة، مصدر مذكور.

السـرد حقيقتـه، لأنـه اسـتمرار وتحـول وحركـة، بينما المـكان يجعل السـرد عاجـزا عـن التحـول دون الحضـور القوي للوصف بمسـتوياته المتنوعة وخصوصا الوصف المسرود.

10. تعتبر «مقابر مشـتعلة» سـيرة روائية لشـخصية المحجوب، يروي فيها الكاتب أسـباب تحول الشـخصية الروائية وانحدارها نحو الهاوية السحيقة. وقد وظف الكاتب إمكانيات كتابية لتحقيق غاياته، منها:

1.10. **البنـاء**: ينبنـي السـرد فـي «مقابـر مشـتعلة» علـى وحدتين مختلفتيـن؛ الوحـدة الأولـى تـروي ظـروف اللقـاء بيـن المحجـوب وإيزابيـل، وتنحصـر زمنيـا فـي محكـي الذاكرة الاسـترجاعي. وتحقق هـذه الوحـدة غايـة التأطيـر المرجعي للقصـة. ويمكن اعتماد الوحدة، والسرد الاسترجاعي مرجعا في فهم عالمي «مصابيح مطفأة» و«مقابر مشتعلة».

إيقونيـا لا يتعـدى هـذا المحكـي خط الثلث من المنجز الروائي، لهذا فالغاية منه «تأطيرية»، وتدخل في باب الإضاءة وترتيب الفضاء. كمـا أنـه محكـي «مدخـل». وهو مدخل موفق للحديث عن شـخصية المحجوب الرئيسية.

رغـم قصـر الوحـدة الأولـى إلا أنها تحتوي على النواة الأسـاس التي تقوم عليها «القصة»، أي الحس الفجائعي، والاستعداد للانهيار، والتلاشي الذي جاء على صورة انفصال العرى بين المحجوب وعالمه الشخصي الخاص كما يلي:

أ - **الطلاق**: انفصال عروة الزواج بين المحجوب وزوجته إيزابيل.

ب - **الأبوة**: انفصال عروة الأبوة عند فقدان المحجوب حق لقاء ورؤية ابنه الذي ظل رفقة أمه إيزابيل بفرنسا.

ج - **المكان**: انفصال عروة المكان بالعودة إلى وزان وترك فرنسا.

2.10. **الوحدة الثانية**: أطول إيقونيا، وأهم لأنها تشكل استمرار القصة؛ قصة المحجوب العائد من فرنسا إلى مسقط رأسه وزان. في هذه الوحدة يرسم السارد خط انحدار المحجوب نحو الدرك الأسفل، نحو التشرد. وهو انحدار سريع جدا، لكن له أسبابه الموضوعية ونوردها بالتتابع كما يلي:

أ - **موت الأم**: يعتبر هذا الحدث الذي بناه السارد، الكاتب بناء محكما واعتمده محفزا رتق به الحكاية المركزية وعبره تطرق لكثير من القضايا النفسية والاجتماعية والسياسية.

وقد سمح له الحديث عن الأم بإدراج قضايا من قبيل سوء التقدير لدى بعض المسؤولين «الجماعيين» أي الساهرين على شؤون الناس (المنتخَبين)، ومن قبيل تعرية قضايا الصحة العامة بالمستشفيات المحلية؛ كضعف المعدات الطبية، وضعف الطاقة البشرية الفاعلة والنشيطة؛ أطباء وممرضين، ومن قبيل إهمال المسؤولية، والاستهتار بالمرضى ومعاملتهم مثل البهائم، والحط من إنسانيتهم؛ أي من قبل الأخطاء البشرية والذاتية، والأخطاء الموضوعية الخارجة عن الإرادة. ولذا لم يغفل الكاتب/ السارد تلمس الأعذار للقوى البشرية العاملة النزيهة التي تبذل جهدها من أجل القيام بأعمالها ومسؤولياتها رغم الضعف وقلة الإمكانيات. كل هذه الأسباب السلبية أدت إلى نتيجة حتمية هي موت الأم. موت سيكون دليلا على نقطة التحول والانحدار نحو الهاوية، ونحو مقبرة المدينة حيث يرقد الموتى باطمئنان، ويشقى الأحياء وينغمسون في الدنايا الحيوانية التي تمثلها اللوطية، وإتيان الحيوان (عزيوز وكلبته)، ومعاقرة الخمر الرخيصة والكحول... وفي المقبرة ذاتها سيشعل المحجوب عود ثقاب في صديق طفولته وتشرده

عزيوز لتشتعل المقابر بكل هذه الرزايا.

ب - **جحود الأخ الأكبر**: لم يكن موت الأم إلا بداية للانحدار وبداية لتفتت شمل الأسرة، وضرب العزلة على المحجوب. شكل موت الأم منطلقا للجحود، فالأخ الأكبر لم يتوان عن طرد أخويه؛ المحجوب، وأخته من البيت الذي أثبت أنه ابتاعه من الأم، وقد أثبت ملكيته ليعجل بانحدار المحجوب ونهاية القصة تلك النهاية المأساوية المفجعة.

11. إن سيرة المحجوب سيرة إنسان مقهور يقع بين فكين شديدين وقاطعين، هما: الطموح وضعف الإرادة. فللمحجوب إمكانيات إيجابية عديدة ذكرها السارد: إنه طالب جامعي، أي أنه حصل على مستوى عال من التعليم والمعرفة، وكان بإمكان هذا المعطى أن يحميه من الانحدار لو رافقه تحول في الواقع، لو أن الطالب الجامعي لم يصطدم كغيره بالبطالة وبوار الشواهد الجامعية في سوق الشغل. ويورد السارد أن المحجوب كان واعيا بهذه المسألة العويصة، وبأنه اختار منذ البداية الاعتماد على ذاته وتحقيق طموحه خارج الوظيفة المحدودة التي ستوفرها له (شهادة) الإجازة والعمل (بالوظيفة الحكومية). وقد تحقق له ذلك بعد لقائه بإيزابيل وكرستين، فالزواج من الأولى ثم الرحيل للإقامة معها بفرنسا. هل يمكن إرجاع الفشل إلى الاختلاف الديني بين المحجوب المسلم، وإيزابيل اليهودية (= الزواج المختلط Le mariage mixte)، بدل الخيانة التي اقترفها المحجوب وليس إيزابيل؟ تأويل قائم وممكن الاشتغال عليه في التحليل.

وقد مدح المحجوب في الرواية التربية البدنية والروحية التي منحتهما له التداريب الشاقة والمنتظمة والصارمة التي التزم بها يوميا

(أربع ساعات من التدريب موزعة بين الصباح والمساء)، وكان هذا معطى إيجابيا يمكنه حماية المحجوب من السقوط والانحدار، وقد حماه بالفعل من السقوط في الأيادي المخَرِّبَةِ.

مع ذلك بدا المحجوب ضعيف الإرادة عاجزا عن مقاومة الانحدار، واستسلم للحوادث تفعل به ما تشاء. استسلم للعطالة واستسلم للهواجس الدفينة التي انطوت عليها نفسيته، وتأثرت بها؛ أعني ضعف الإمكانيات، وفشل الزواج، وفشل الحب، وضعف الروح الوطنية والمسؤولية لدى الكثيرين...

إن سيرة المحجوب لا تروي فقط حكاية حياة شخصية، إنها تروي حكاية مدينة وحكاية وطن. وما يبرز ذلك ويبرره النتوءات السردية التي أراها مكونا خطابيا هاما في كتابة الروائي أحمد الكبيري، لأنها عبارة عن جيوب يفرغ فيها الكاتب الكثير من الأفكار التي تزدحم في ذهنه، والتأملات التي اجتهد في استنباطها واستخلاصها من تجربته وتفكيره الشخصيين.

12. ويمكن تصنيف تلك التأملات والنتوءات حسب وظيفتها الخطابية، سواء ما تعلق بالخارج (المرجع) أو الداخل (القصة)، كما يلي:

1.12. **نتوءات إضائية**: يستعملها الكاتب لترميم الحكاية المركزية، ووظيفتها أساسية في لَمِّ أطراف الحكاية، وأيضا من أجل خلق الانسجام للقراءة، ولوضع القارئ أمام عالم متماسك. هذا الذي ذكرته بخصوص الوحدة الأولى في رواية «مقابر مشتعلة»، والمتعلق بسرد أسباب اللقاء وظروفه بين المحجوب وإيزابيل. إن هذه الفواصل تلعب دورا وظيفيا في الرواية عندما تقدم معلومات للقارئ هو في حاجة إليها.

2.12. **نتوءات إحالية**: وأفكر في أنها الإحالات التي يرويها السارد ويقدمها الكاتب لإبراز ظاهرة اجتماعية تحيل على مرجعية المجتمع أو على الاجتماعي والواقعي، وقد تحيل على مرجعية فكرية وثقافية أو تحيل على مرجعية سياسية وتاريخية. لهذا يمكن نعتها كذلك بالنتوءات المرجعية. وأورد منها للتوضيح ما يلي:

1.2.12. **الإحالة الاجتماعية**: تشريح وضعية الإنسان البسيط في المجتمع الوزاني (المغربي)، وهو يعاني من قلة ذات اليد، يجد نفسه محاصرا في عيشه، ومرضه. لا يستثني الكاتب في هذا المقام مسلما أو يهوديا، ولعل المشهد الخاص بوصف بيت (العالية) دليلا على هذه الإحالة المرجعية الاجتماعية.

2.2.12. **الإحالة الثقافية**: يمكن توليدها واستنباطها من سابقتها.

- ونحن إذ نفصل بين الإحالات فلغرض التوضيح والتبسيط - أي الوقوف على البعد الثقافي المغربي المتمثل في تعدد ثقافات الإنسان المغربي سواء ما تتيحه اللهجات أو اللغات المتحدث بها؛ العربية الفصيحة والدارجة، والأمازيغية بفروعها، والحسانية، والفرنسية والإسبانية... أو المتوارث من العادات والتقاليد والأعراف التي استوطنت المجتمع المغربي على مر العصور، تبعا للأقوام التي عاشت به حسب دياناتها وعقائدها، وهو ما يمكن الإشارة إليه تحت عنوان جامع: «ثقافة التسامح والتعايش».

3.2.12. **الإحالة السياسية**: وتتمثل في مظاهر مختلفة تعرض فيها السارد لغياب روح المسؤولية لدى الكثير من المنتخَبين الجماعيين. ولكن تبرز هذه الإحالة في الفقرة التي أورد فيها الكاتب إشارة إلى أحداث 16 ماي 2003م الإرهابية بمدينة الدار البيضاء.

3.12. **نتوءات حكائية**: ويمكن هنا تصنيف الحكايات الصغرى

المصاحبة للحكاية المركزية، وهي حكايات تأتي في صورة الوصف للشخصية الروائية أو للمكان. وتأتي بوضوح عندما يتعلق الأمر برواية حكاية شخصية روائية أو حدث ورد ذكره في النص، وتضاف إلى كل ذلك الوقفات المبهجة التي يرويها السارد في صيغة خبر أو نكتة.

عموما تأخذ النتوءات صورا مختلفة لكنها لا تتحول عن الخطين الأساسيين؛ خط الخطاب، وفيه إضاءة وترتيق الحكاية من الخارج، وخط القصة وفيه يزرع الكاتب المحفزات التي تساعد الحكاية على الاستمرار والتحول.

9
بناء سؤال الوجود وسؤال المصير

1. في لحظة دقيقة جدا تقف الذات أمام السؤال الوجودي القلق. وكأنها ترى إلى نفسها في المرآة، لكن الغريب أنها بالكاد تتلمس ملامحها باهتة كأنها ليست هي ذاتها. فتقع في الحيرة. في منطقة البياض. في المنطقة الحدودية. المنطقة التي تقع في المابين. بين هنا المعلوم، وهنالك المجهول. والغريب أيضا أن الذات تطلب الحماية. وتستنجد بالذاكرة. بالماضي. بما حدث في الواقع، أو ما حدث في الحلم. أو ما تمنته، وما اشتهت وقوعه.

سؤال الوجود القلق سؤال مرتبط بلحظة وقوف الذات أمام نفسها للاعتراف، أو للتجاوز. هناك من الكتاب من يقف ليعترف، محاولا تطهير الذات، والتخفيف عنها من وطأة الذاكرة. وهناك من يقف للتجاوز، لاختراق لحظة الخوف من المجهول، والدخول في المغامرة، مدفوعا برغبة الاكتشاف والتجدد، والتحول من حياة إلى أخرى.

والانتقال عند الكتاب عادة ما يكون دخولا في الاستعارة؛ أي الانتقال من حال التحول البنيوي والمادي (**Métamorphose**) إلى لحظة التحول الافتراضي واللغوي؛ لفظا ومعنى، (**Métaphore**). هذا الذي نجده في رواية إلياس فركوح «**أرض اليمبوس**»[1].

2. أرض اليمبوس هي: «المنطقة الوسط - بحسب المفهوم

---

(1) فركوح، إلياس: **أرض اليمبوس**، رواية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار أزمنة، ط1، 2007م.

الكاثوليكـي – أو الثالثـة مـا بيـن الجنـة والجحيـم، تـودع فيهـا أرواح الأطفال الأبرياء الذين ماتوا قبل نيلهم المعمودية، لتزول عنهم الخطيئة الأصلية...»[1].

إنها منطقة افتراضية، حل وسط. وهي المنطقة التي تتأرجح فيها الذات عندما تكون في مواجهة **مصيرها**، ويقلقها **وجودها** الذي تشكل في الماضي وما يزال مستمرا في اللحظة الزمنية، المعروفة بالبياض. اللحظة التي يداهم فيها الخطر الذات. اللحظة التي ترى فيها الذات بأنهـا فـي البـرزخ، وعليهـا أن تتجشـم مخاطـرة ومغامـرة الانتقال من المعلوم إلى المجهول. أي لحظة الموت. أقصد لحظة شخوص البصر نحو السـفينة الراسـية على الشـاطئ الضبابي[2]. السـفينة التي سـتنقل الـروح عنـوة وتفصلهـا عـن جزئها الأرضي والترابي المليء بالخطايا، تلك الخطايا التي تمنح الكائن إنسانيته، الخطايا التي أنضجت الذات، وملأت الروح بالحيوية والحياة.

في هذه اللحظة بالذات وقف محمود درويش راسما جداريته[3]، حيـث الوقـوف فـي منطقـة البيـاض، بين الهنا والهناك. بين الهنا الذي يشـارف الهـلاك، والهنـاك الـذي يتـوارى خلف الذكريـات. وفي هذه اللحظـة بالـذات يقـف سـارد إليـاس فركـوح شـاخصا ببصـره نحـو المجهـول، يقـول: «... **ولكـي أتلافـى أن تلتقي عيوننا؛ جعلت نظرتي تثبـت فـي الأعلـى. نحـو السـقف هربتهـا. ثـم انحدرت بـي، نظرتي، لتسـتقر، بلا إرادة مني، على الحائط المقابل حيث لوحة «السـفينة». السـفينة إياهـا. سـفينة تيرنـر الغارقـة فـي أذرع وأحضان الضباب شـبه**

(1) المصدر نفسه، ص 5.

(2) المصدر نفسه، ص 228.

(3) درويش، محمود: جدارية، دار رياض الريس، ط1، 2000م.

الأحمر: الضباب الملتهب: سفينة الانتظار الجامد. ليست بعيدة عن المرفأ. ليست على رصيفه. لا هي مهيأة للرسو، ولا المرفأ جاهز لاستقبالها.

ثم انتبهت لوخزة الحقنة في ذراعي، وسمعته يقول [الطبيب]: «استرح الآن. سيجيئون لأخذك بعد قليل»...»[1].

3. لقد عبر السارد عن تلك الوقفة القلقة في المابين باستعارة صورة السفينة (اللوحة) الراسية في الضباب. الراسية بين الإقامة والرحيل. بين لحظة الوجود الفعلي، والانتقال القسري. وفي لحظة التحول والانتقال يطرح بقوة سؤال المصير، وسؤال الوجود. وتنزل الذاكرة بكل ثقلها. تنزل كسيل جارف. كسيل عمان. كطوفان عمان الذي يوشي عددا من روايات الكاتبات والكتاب في الأردن[2]. لكن السارد اختار التماهي طريقة وصيغة لقول محتوى القصة. التماهي على مستويات عديدة. تماهي الشخصيات الروائية، والذي يتمثل في تداخل الأسماء وتبادل الأدوار بين الشخصيات الروائية النسائية، حيث تصبح ماسة اسما لمريم، ومنتهى. تتفرق الشخصيات لكنها تتداخل في المحكي. تتفرق الشخصيات في الاسم وتتوحد وتتكامل في الذاكرة والإحساس عند السارد.

وللتماهي السردي دور مهم في الكتابة التجريبية المعاصرة، كما أوضحت في كتاب سابق[3] عند حيدر حيدر وأحمد المديني، لأنه يمنح الشخصيات الروائية إمكانية ترميم الحكاية، وبالتالي ترميم

---

(1) أرض اليمبوس، مصدر مذكور، ص 228.

(2) خريس، سميحة: دفاتر الطوفان، رواية. منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2003م، خير مثال في هذا السياق.

(3) معتصم، محمد: النص السردي العربي: الصيغ والمقومات، شركة المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2004م.

ثقوب الذاكرة. كما أن التماهي السردي يخرج بالكتابة من التقليدية والتسلسل المنطقي والتنامي والتطور الموضوعيين الحرفيين إلى الكتابة التجريبية، والتداخل، والتوازي السردي الذي يقوم به الرواة المتعددون بالتناوب. وبهذا يصبح التنامي السردي عبارة عن طبقات من المحكي. يروي السارد الأول عن نفسه بضمير المتكلم، ويردفه محكي ثاني لراو يخاطب السارد الأول ويصحح أقواله، ويذكره بما نسيه أو تناساه. وكأن الثاني رقيب على الأول، يضيء عتمة المحكي السابق. لكن اللعبة السردية ليست تكرارا بل هي إضافة سواء على مستوى الصياغة (الخطاب) وقد اعتمد الكاتب على الفرز الكرافي (الخط) بين الصوتين والساردين، أو على مستوى محتوى السرد (القصة)، بحيث يكونان مختلفين بلجوء الثاني إلى التعليق والتعقيب والنقد والإضاءة والتوضيح. وهذه الإمكانيات والتقنيات السردية التي تعتمدها الرواية التجريبية الجديدة لها وظائف معرفية وجمالية. وإن اتسمت لدى القارئ التقليدي بالتعقيد والتركيب والحشو.

4. سؤال الوجود القلق والمقلق، وسؤال المصير التراجيدي ساعدا السارد على تحمل عبور المنطقة البيضاء الملتبسة، على مستوى فلسفة الوقائع، والنظر إليها من زاوية الفكر. أي التفكير في الموت/ العالم القادم، والتفكير في «**ال(م)وجود**»[1] الماضي/ الحياة. لكن اختيار صيغة التماهي السردي، وتدفق الذاكرة، والدخول بالسرد نحو المحكي الذاتي (المحكي السير ذاتي، وتوظيف ضمير المتكلم عند السارد الأول والرئيسي) الحميم حيث تتعاطف اللغة مع الوقائع وتتبناها. لكن على مستوى المتلقي غير المتمرس على التجريب في

(1) أضم هنا كلمتي الوجود والموجود، على غرار الاجتهاد الذي قام به دريدا في اللغة الفرنسية. أي التفكير في اللغة وباللغة في آن.

الكتابة يحدث التعقيد والالتباس. وهنا اعتمد الكاتب على تقنية بدت بـارزة للعيـان، ولا يمكـن أن يخطئهـا الناقد وهي ضرورية لأنها تمنح المحكـي المتماهـي وجهـه الواقعـي، وأقصـد طبعـا مـا يصطلح عليه الدارسـون البنيويـون بالمعينـات الزمانيـة والمكانيـة، سـواء المعينات اللسانية أو المعينات غير اللسانية(1).

وتسمح هذه المعينات (القرائن) اللسانية بانفتاح السرد على بعد آخر من وعي الشـخصية الروائية الرئيسـية. مثلا عندما يحدد السـارد المحكـي بالمعينـات التاليـة: 1967، و1948، و1991؛ حـرب الخليـج الثانيـة، حـرب الكرامـة، النكبـة، القـدس، عمان، العـراق... أو عندما يقف السارد ليصف بدقة أثاث بيت نجيب الغالبي (عزيز رزق الله)، أو وصـف ملامـح مريـم، ونوعيـة الثوب الذي ترتديه... هذه التقنيات الكتابية مهمة جدا في إبراز مؤهلات الكاتب، وقناعة اختيار التجريب والوعي المستند عليه في إنشاء الخطاب الروائي.

5. تمنـح المعينـات اللسـانية للسـرد بعـده الواقعـي، كمـا أنهـا محـددات مهمـة فـي تأطيـر العالـم الروائي، أي الفضـاء الذي تتحرك فيه الأحداث والشـخصيات الروائية (من مقومات القصة). ليس هذا فحسب بل هذه المحددات والمعينات والقرائن ترسم البعد التاريخي للمرحلة، وتحدد حتى الوعي القائم لدى الشـخصية المحورية. مثلا تربط الشخصية في صورة مصيرية حتمية وقاهرة تاريخ الولادة بتاريخ النكبـة (1948). وهـذا المعيـن الزمنـي ينوء فيه الفرد (السـارد) بحمل الجماعة (الأمة). وهذا أبعد عمق للتعبير عن الفجائعية. وبالتالي يفسر ذلك الإحساس بثقل الذاكرة. فالذات الفردية تحمّل نفسها هما أكبر

(1) In, J.M. ADAM et J.P. GOLDENSTEIN: Linguistique et discours littéraire. Larousse, Paris, 1983.

من قدراتها. وتثقل على ذاتها بـ «المسؤولية» المصيرية؛ سؤال المصير. فالجمع بين الولادة والنكبة حمَّل الذات إحساسا قاهرا بالمسؤولية عن وضعية عامة وشاملة. لكن بالنسبة للمحكي الذاتي فإنه اكتسب كل الخاصيات التي تجعل منه مؤثرا وفاعلا. ومن تلك الخصائص خاصية الذاتية. التي تنتقل إلى القارئ بعفوية وتجعله هو ذاته مسؤولا عن مصير الأمة وليس الذات فقط.

كما أن هذا الإحساس بالفاجعة، والترابط بين الذاتي والموضوعي، بين الشخصي والتاريخي، بين الأنا والآخر... سمح للسارد بإبراز بعض العيوب والنقائص التي لم تدركها الذات في غمر التيار وانجرافه. ولعل أول سؤال وجودي ومصيري في آن، محير اصطدمت به ذات السارد ذلك الموقف غير المفهوم منه كوضع اجتماعي وليس كاختيار مبدئي. أعني أن السارد اختار منذ المبتدأ الانضمام إلى والانتظام في صفوف المقاومين، والمدافعين عن المصير الذي تعيشه فلسطين بعد النكبة، لكن الرفض كان أول خطوة تقود الذات نحو المناطق البيضاء، نحو منطقة الاختلاف والنبذ والتحاشي. وهنا أفضل تدوين المجتزأ التالي للاستشهاد:

«... وحين صلب عودي تماما، وأقدمت على الانخراط في مصنع الرجولة، والبطولة، والفداء، واسترداد الوطن السليب؛ سألوني بريبة ليست فاهمة:

- لست منا، فلماذا تكون معنا؟

لكني أبيت، واخترت. فسألني الآخرون بدهشة مستنكرة:

- لست منهم، فكيف تكون معهم!

... عندها؛ أرغمت على استحضار خرائط الأرض الحرام، لأحدد لنفسي مكانا فيها. أو لأستقر بينهما. ولما تبينت صعوبة الأمر؛ عدت

إلـى دروس الديـن، ولـذت بـأرض اليمبوس: ليسـت جحيما وليسـت جنة، لكنها تظل جبلا صالحا لأمثالي أطل منه عليهما. أطل منه على العالـم»[1].

إن أرض اليمبوس بلا معينات ومحددات وقرائن، إنها الأرض الحرام، أرض اللاأحد، أرض البياض والحياد المطلق. لكن المعينات الزمنية والمكانية في السرد الروائي تمنح المطلق حدودا فاصلة، وتمنح عالم المابين جسدا ماديا. وذلك الفدائي الذي رفضه السارد أصبح فيما بعد تاجرا وزاد رصيده. هي اللعبة ذاتها. الجحيم ذاته. ولا تصلاه إلا النفوس التي يقهرها سؤال المصير، لأنه سؤال الأمة. وسؤال الوجود لأنه سؤال الكينونة.

6. وماذا عن المرأة؟ في الرواية ماء كثير. ورواء وخضرة. إنها المرأة التي تحتمي بها الذات، من سطوة الواقع والذاكرة في آن. المرأة فـي الروايـة تمنـح المنطقـة البيضاء خضرتهـا ورواءها؛ مريم الطفولة، وماسة/ الماسـات، ومنتهى. مريم الحضور والغياب، مريم الخطوات الأولـى للوعـي بالجسـد، مريـم نقش في الذاكـرة، مريم الغياب الذي أحدثته النكبة، مريم اللقاء بعد ثلاثة عقود، وماسـة التي تحتوي كل النسـاء، ومنتهى التي تعيد للسـان طبقته الخام، بعيدا عن الاسـتعارة، وكل بلاغة القول. منتهى التي تفجر منابع الجسد. في رقصة المنتهى، رقصـة النهايـة، الانحـدار نحـو البياض. حيث لا شـيء مكتمل. حيث الأرضـي والترابـي ينـوء بثقلـه. حيـث الأرضيُّ مسـجى في انتظار من يأخذه ليستريح من كل هذه المتناقضات...

---

(1) أرض اليمبوس، مصدر مذكور، ص 174.

10
بناء سؤال المصير وهشاشة الكائن

1 - وضعية الكاتب:

يقول الراوي: «... **فلست لا بطلا ولا شجاعا. أنا مجرد كاتب**»[1]. وتشديدي على هذا القول يأتي ليبين أننا أمام حالة ووضعية صعبتين تعيشهما الشخصية الروائية، وحالة ووضعية تلخصان الرؤية التي ينطلق منها السرد ويعود إليها، كما أنهما تبينان الفضاء الروائي الذي يشمل كل المقومات والمكونات الروائية؛ اللغة والزمان والمكان والأفعال.

لقد وجد الكاتب نفسه أمام عالم معرفته لا تقوم على اليقين المطلق، ولا حتى على الحدس. إنه أمام عالم روائي يقوم على الالتباس، وعلى معرفة آنية تتقلب كل حين، وما يسندها في البيداء غير اللايقين. عالم بلا قيمة. عالم فَقَدَ خصوصيته التي تشده كعمود فقري في جسم الإنسان، وأصبح رخوا، وبلا ملامح تميزه.

«**أنا مجرد كاتب!**» بلا قيمة، وما أقدمه للعالم ليس معرفة يقينية كالتي تقدمها العلوم الحق. ولست سوى رقم محايد في عملية الإنتاج، وفي معاملات السوق الجشع. هكذا هو الكاتب اليوم بعد الذي تعرض له من التحولات والتغيرات، وبعدما تحولت القيم وأفرغت من محتوياتها.

---

(1) مفتي، بشير: أشجار القيامة، رواية. الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص 106.

في هذه العبارة اختزال للتاريخ السري للكتابة والأدب والثقافة. وفيها تحديد لوضعية الكاتب في زمننا المعاصر الذي أصبح فيه الغرب (كموجِه) بحاجة ماسة إلى إعادة التفكير في مفهوم العقل وفي مفهوم القيم، وبات فيه الشرق في حاجة إلى التفكير عميقا في مفهومَيِ الحرية والأخلاق. عبارةٌ من حيث مضمونها تقول التحول الكبير في الوعي وفي الرؤية إلى الثقافة والأدب والفكر اليوم. ومن حيث أبعادها السردية، فهي عبارة تقول اللاجدوى، وتقول الحقيقة من موقع اللايقين، ومن موقع التردد، والتداخل وألم الذات في عزلتها، وعجز الفكرة أمام الواقع. ومن موقع هشاشة الكائن، وهشاشة وجوده.

كيف عبر الكاتب كتابة عن ذلك؟

لقد وظف السارد للتعبير عن الحالة والوضعية تلك، صيغة التساؤل، السؤال الذي تتوالد عنه أسئلة أخرى ولا تجد لها أجوبة. وقد استعمل السارد هنا السؤال للإخبار لا بحثا عن الخبر. عملية القلب هذه جاءت مناسبة لحالة الحيرة والقلق لدى الشخصية الروائية، ومناسبة كذلك للايقين السارد، الذي يحدثنا من قلب الغيبوبة، من لحظة المابين؛ بين الحياة والموت[1]، وهو على محمل العبور نحو العالم الآخر. العالم المنشود، بعدما أصبح الواقع والحياة والعيش بلا أمل. ومن قلب المابين يسائل السارد الحقيقة؛ ما الحقيقة؟ هل

---

(1) تلتقي في هذه المنطقة رواية بشير مفتي «أشجار القيامة» مع رواية إلياس فركوح «أرض اليمبوس» المدروسة سابقاً. وهما معاً تبينان حالة فكرية واجتماعية تعيشها المفكر والأديب العربيين. ولا دلالة لها سوى رفض الواقع القائم، والاحتجاج ضده بطلب اللجوء إلى المناطق الحدودية التي لا تنتمي إلى واقع تردت فيه القيم، وتبدلت فيه العلاقات وأصبحت نفعية مادية قاسية، وغاب فيها مفهوم الحرية، والوطنية، والتكافل والتسامح والتعايش. إنها ليست منطقة حيادية في معناها بل هي موقع احتجاج وموقف رافض.

هي تلك التي عشتها، وسأرويها لكم عبر ذاكرة ممزقة، ومنهكة، أم هي تلك الحياة التي كتبتها في «الرواية» - يكتب السارد رواية ضمن الرواية، كمرآة مقعرة؟

يتساءل السارد عن الحقيقة كشيء ثابت ويقيني، وبينها وبين وهم الحقيقة الذي نكتسبه بالعادة، وبالاستكانة لكل سهل بسيط ومسلم به. لكنه ككاتب، أي مجرد كاتب اليوم، فإن الحقيقة لديه تصبح ممكنة، أي أنها كامنة في البحث عن الممكنات. وهذا يجعل قول السارد بين الحقيقة واللاحقيقة، بين الشك واليقين. فالكاتب اليوم، في ظل التحولات الكبرى لم يعد مطالبا بخلق عوالم منسجمة، ونظم صيرورة متناسقة متماسكة، لأن وضعه أصبح محايدا في المعادلات الكبرى، ولأن سوق القيم؛ العقل والأخلاق، قد كسد في ظل هجمة الهجنة، والتمزق، والجشع، والقهر، وانتشار الشعور بالقلق، وبالاضطهاد النفسي والفكري، والاغتراب اللغوي وفقدان مؤشر البوصلة لوجهته الحق.

2 - الكون الروائي:

يبرز هذا الوضع سرديا ولغويا في اعتماد الكاتب على صيغة الاعتراف، واستعمال ضمير المتكلم الذي يجعل، كما في جل السرود الذاتية، القول حميما. لكنه اعتراف ليس من أجل تخليص الروح والعقل من وطأة الماضي، بل هو اعتراف من أجل فهم ما جرى، محاولة إعادة ترميم الذات من الداخل. محاولة لفهم كل تلك المتغيرات الكبرى انطلاقا من التغيرات التي حدثت في الذات المفردة. وتبرزه أيضا الثنائيات التي تشكل لحمة النص الروائي، نص الاعتراف، الذي يقوم به راو ثنائي المظهر والتحقق في النص، فالراوي هو ذاته الشخصية الروائية المتحدث عنها، أي الشخصية الفاعلة في

السرد الذاتي. أما الثنائيات البارزة فيمكننا إدراجها كما يلي:

التذكر ≠ النسيان

الحياة ≠ الموت

الحب ≠ وهم الحب

الحقيقة ≠ الوهم

الحركة ≠ التوقف (الثبات/ الجمود)

الإدراك ≠ الشك

الصحو ≠ الغيبوبة

هذه الثنائيات الضدية تضع الحدود لما يسمى الفضاء الروائي. أي الأبعاد الصورية للمكان[1]، مسرح الأحداث، وهي أبعاد هندسية تحدد انغلاق الأمكنة كغرفة الإنعاش التي تتحول إلى غرفة/ زنزانة استنطاق وتعذيب نفسي وبدني، أو عربة قطار، أو حانة «التبان» لصاحبها (مقران)، أو البيت الذي يسكنه الراوي وكريمة، أو بيت ساعد وزهرة... وحتى الأمكنة المنفتحة كالشارع وحي «الثقب» يصبحان ضيقين خانقين بالوجود الدائم لمراقبين. ولا يكتمل معنى الفضاء الروائي إلا بالحديث عن الصيرورة، دورة الزمن. وقد جعل الراوي الزمن منغلقا وارتداديا. منغلقا لأنه كامن في الذات، ومرتدا لأنه محاولة لاستذكار ما مضى، ومحاولة لحث الذاكرة على التذكر، وعلى رتق ما تمزق. وانغلاق الصيرورة الزمنية داخل الذات، أو داخل الفكر يخدم الفكرة التي انطلق منها السرد: سرد ملتبس، غير منسجم، وفاجع، يروي كيف مات الراوي، واللحظة التي ألقت فيها الشخصية الروائية بجسدها أمام السيارة لتضع حدا للألم والحيرة والقلق وسوء وضعية الكاتب، وسوء المسار الذي اتخذته الأحداث، أي سوء مآل

(1) H. Weisgerber, L'espace romanesque. Ed., l'âge d'homme, 1978.

الثورة ورجالها.

لذلك كانت النهايات قاسية على الجيل الجديد، جيل واقع بين المطرقة والسندان، جيل لم يعد حرا في اختياراته، جيل أصبح محكوم الوثاق بتاريخ لم يعشه وآمال ليس له فيها نصيب. عليه أن يهتف للثورة ورجالها الأشاوس وليس له الحق في تحقيق ثورته هو. هنا مكمن القلق، وبؤرة الأزمة التي تحكيها رواية «أشجار القيامة». كيف لي أن أحقق ثورتي ما لم أنسف وهم الثورة السالفة؟ هل يمكن ذلك في الواقع؟ تجيب الرواية غير ممكن، ولكن لا بأس بأن تكون الثورة حلما، مضطهدا، ينمو على الورق. أي تعدو الثورة فكرة جميلة ملتهبة وعصية في آن على صفحات كتاب. الكتاب الذي سيحول الراوي من شخصية بسيطة إلى شخصية متألمة غاضبة وحتى يائسة من كل تغيير.

ما الذي يدل على هذا الاختناق والضيق في الأمكنة والارتداد في الصيرورة الزمنية، أو على هذه الأزمة في الرواية؟

يدل عليه مصير الشخصية الروائية الرئيسة في الرواية/ الحكاية. **انتحار «ساعد»** بزنزانته وهو النموذج الذي كان الراوي يقتدي به، في الصلابة، والثبات على المبدأ والموقف. وهو النموذج الذي كان مثالا للنباهة والذكاء والعزيمة. فإذا سقط المثال والنموذج فليس له من معنى إلا فشل وسقوط الأمل في التحقق، تحقيق الذات، وتحقيق الثورة، وتحقيق التغيير الذي ينشده الجيل الجديد.

وجنون الراوي، الذي حولته الكتابة من رجل عادي إلى رجل مختلف، لأن الكتابة ترهف الحس، وتجعل الذهن جمرة متوقدة. وفي اعتراف زهرة ذكر للنتيجتين معا: الانتحار والجنون، دون تأكيد أو يقين ولكن مع ترك باب التأويل مواربا على المستقبل، تقول في

الرسالة/ الاعتراف: «**أحببته [الراوي]، أقولها الآن بعد أن لم يعد عندي ما أربحه أو أحسره، وبعد أن غادراني معا، ساعد وهو. الأول انتحر في السجن، وما أخاله فعل ذلك، فالتحقيقات لم تثبت أي شيء، إلا أنه كان يهدي من ألم التعذيب لا غير، والثاني أصيب بالجنون، وذهب بعيدا عني، لا أدري أين، ولكنه كما يقول صديقه المختار، يدخل المستشفى ويخرج، وفي كل مرة يدخل يقول لنا أنه مات، وعاد للحياة**»[1].

وفاة «كريمة» مقتولة في شقة الراوي. كريمة التي تقلبت بين زواجين بحثا عن منفذ تهرب منه بعيدا عن حب الراوي الذي تعلق قلبه بزهرة في حالة عشق صوفي مستحيل، ولم يلتفت إليها، هي القريبة منه والمقيمة معه. نهاية كريمة تدل على استحالة الحب. وتدل أيضا على الانغلاق والضيق وانسداد الأفق. خاصة إذا كانت الشخصية الروائية «كريمة» هي من يرجو ذلك، ويسعى إليه في رسالتها واعترافها حين تقول مستثيرة غضب إسماعيل: «**... وأنا أرجو منك رجاء صادقا أن تأتي إلي، وتخلصني من نفسي، فليس عندي حظ مع الحياة، أو مع أحد، أترجاك أن تأتي، وتنهي حياتي، فلست بالشجاعة التي تقدم على شيء كهذا، ولو كنت كذلك لفعلتها من غير انتظار، أو تمهل..**»[2].

دخول عيد السجن في جريمة قتل. يقول الراوي واصفا حدة وقع الخبر عليه: «**بعد أيام قليلة فقط زارني مختار، وهو يحمل معه نبأ سيئا للغاية. تصورت كل شيء إلا أن يحدث ذلك، وما إن قال لي: إن «عيد في السجن» حتى أصابني مس من الجنون، مس من الهلوسة، ورحت أصرخ [...] كان يحاول بطيبته المعهودة أن لا يدعني أذهب**

(1) أشجار القيامة، مصدر مذكور، ص 195.

(2) المصدر نفسه، ص 204.

فـي هذيانـي وتخيلاتـي إلـى أبعـد مـدى. صرخ فـي وجهي بالرغم من ذلك عندما لم يلاحظ صدى لكلامه.

- ماذا. هل ترغب في أن تلحق به أنت أيضا؟

وأضاف ملحا:

- هيا اسمعني جيدا؟

وخرجت العبارة الأثيمة من بين شفتيه اليابستين:

- لقد قتل ابنه، عفوا ابنها»[1].

ولعيـد قصـة خاصـة، أحب سـارة وتزوجهـا، وهو يعرف أنها قد أنجبت ابنا جراء اغتصابها من قبل مجهول. لكنه لم يلبث أن سـقط في حال من اليأس والتعاسة عندما لم تتمكن سارة من تجاوز تجربة الاغتصاب والدخول في سـياق حياة نفسـية واجتماعية سـوية. وكانت النتيجة التخلص من ابنها (اللقيط) كما نعته مرة.

هـذا الانحـدار الحـاد جهـة المـوت والقتل والسـجن والانتحار والجنـون ليـس لـه سـوى تعبيـر واحـد هو انسـداد الأفـق لدى الجيل الجديد الذي لم يكن من السهل عليه تحقيق ذاته، والارتقاء بطموحه جراء سلطة الماضي؛ الثورة العارمة لجلاء المستعمر وتحرير البلاد، وهي سـلطة لم يعرف لها الجيل الجديد مذاقا لأنها لم تتمثل أمامه كالحقيقة في الواقع المعيش؛ السياسي والفكري والثقافي والاجتماعي، وأيضا جراء الحصار الكبير المضروب حول الطموح الجديد والرؤى المغايرة النابعة من قلب آفاق المستقبل.

إمعانـا فـي توضيح حـال الانغلاق واللاجدوى والوهم بالحقيقة التـي تشـكل الكـون الروائـي فـي «أشـجار القيامـة»، نشـير إلـى مـآل «زهـرة» التـي جعـل منهـا الراوي بؤرة ضوء، كان يشـده نحو الأعلى،

---

(1) المصدر نفسه، ص 153-154.

ويـرص أمامـه الطريـق نحـو الأمل. تقول زهرة عن نفسـها: «... **كنت فتـاة مهذبـة، ومربيـة بطريقـة فيها الكثير من النظام والعقل، والكثير من الصرامـة والانضبـاط، ربمـا لأن هنـاك عرقـا أجنبيا في العائلة من الأم، عـرق دسـاس كمـا تقـول العـرب، لـه تأثيـره حتما، والـدي كان رجل أعمال، أو هذا ما كنت أعرفه عنه، يسـافر كثيرا، وكلما يعود يحضر معـه هدايـا وتحفـا، لـم يكـن ينقصنا أي شـيء، بالرغم من أننا كنا في تلـك الفتـرة فـي زمـن الحـرب، الـذي لن أتذكره جيـدا، كنا نعيش في المناطق المحمية، وكانت ثورة الجزائريين الذين سأستفيق على صدمة أنهم أبناء بلدي، بعيدة عنا**...»[1].

رغـم تضحيـة زهـرة بوضعهـا المادي المريح والتحاقها بسـاعد، والإقامة معه في حي فقير بائس هو مسرح هذه الرواية، حي «الثقب»، والتزامها حرفيا بالقانون الصارم الذي سـطره سـاعد في باب «زوجة المناضـل» كيـف ينبغـي أن تكـون، وكيف ينبغي لها التصرف، إلا أنها فـي نهايـة الأمـر سـتعود إلـى والدهـا هنالـك في سويسـرا بعد انتحار ساعد وجنون الراوي. وهذا الموقف لا يختلف عن مواقف الاندحار، والنكوص والسـقوط لدى الشـخصيات الروائية الأخرى. إنه موقف يشكل النسيج المأساوي للنهايات في هذه الرواية.

3 - المرآة المقعرة أو الحكاية الموازية:

في رواية «أشـجار القيامة» نوع من المرآة المقعرة التي تعكس ذاتها في الداخل، وذلك من خلال تعاطي الراوي للكتابة: كتابة رواية تقول الثورة، وتنشـد التغيير في حي «الثقب» الهامشـي حيث يسـكن الراوي وباقي الشخصيات الروائية.

(1) المصدر نفسه، ص 180.

إذا كانت رواية «أشجار القيامة» تروي قصص الشخصيات الروائية بضمير المتكلم، ومن خلال تعدد الأصوات، فإن رواية الراوي الضمنية تروي طموح الجيل الجديد، تروي الثورة التي لم تقم، تروي الثورة المقموعة والمكبوتة.

لذلك فالتقعير المتحدث عنه هنا يختلف عن الذي يعرف في الدراسات النقدية؛ أي رواية الرواية ذاتها[1]. لأن «أشجار القيامة» لم ترو ذاتها بل كانت تروي شيئا آخر. كانت تحاول التعبير عن الكامن في الفكر والنفس. ولم تكن تروي الوقائع. لأن هذه الحكاية تكفلت بها الشخصيات جميعها من خلال **المحكي الذاتي**[2] التالي:

- **محكي الراوي**: يسرد الراوي وهو في حال بين الغيبوبة والصحو، كيف حاول الانتحار عندما رمى بجسمه أمام السيارة. ويسرد لحظات التحقيق معه حول الرواية التي كتبها، والسؤال عن «فاء» وعن الثورة، وعن باقي أفراد العصابة...
- **محكي كريمة**: هو اعتراف تكشف فيه كريمة عن المناطق المظلمة التي لم يتمكن الراوي من ذكرها لجهله بحقيقتها، ومن ذلك قيام كريمة بدس أوراق ممنوعة لساعد والإخبار عنه انتقاما من زهرة، واعترافها أيضا بوضع أقراص الهلوسة في شراب الراوي... إضافة إلى إعادة التأكيد على الأخبار المنقولة والواردة على لسان الراوي.
- **محكي زهرة**: لا يخرج عن صيغة الرسالة والاعتراف، لكنه يضيء أكثر ما لم يكن الراوي قادرا على الوصول إليه كسيرة الشخصية الروائية. وأهم ما فيه اعترافها بحب الراوي بعد يأسها من ساعد الذي

---

(1) Joëlle. Gardes–Tamine, Marie Claude Hubert, Dictionnaire de critique. Ed., Cérès, 1996, p. 177–178. La mise en abyme (ou en abîme).

(2) معتصم، محمد: خطاب الذات في الأدب العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2007م.

طال سجنه، ثم اعترافها بالعودة إلى والدها والعيش المرفه.

- **محكي القراء**: وهو اجتهاد افتراضي من الكاتب، يقدم فيه تعاليق متنوعة ومختلفة لعدد من القراء. يوضح ذلك تنوع العقليات واختلاف قنوات استقبال العمل الأدبي.

4 - وظائف المحكي الذاتي:

يكون تعدد المحكي الذاتي في الرواية غير ذي جدوى إذا لم تكن له وظائف جمالية وأسلوبية، ومن تلك الوظائف التي ساعدت السرد على التنامي أولا من حيث المضمون، وثانيا من حيث التوسيع في الحكاية وتنضيدها، ما يلي، مختزلا:

- **محكي الراوي**: له وظيفتان أساسيتان، هما؛ تنامي الأحداث، والتشكيك في النتائج. لقد اعتمد الراوي في السرد الذي يخصه على تقديم الأحداث مستندا إلى ذاكرته، أو ما تبقى من ذاكرته بعد الاعتقال ومحاولة الانتحار، ليسترجع الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة. أي أن الرواية تبدأ من نقطة النهاية تم تعود القهقرى بحثا عن العلل والأسباب. وما دامت الأحداث التي رواها الراوي مفجعة ومأساوية وما دامت نتائجها موسومة بالفشل، فقد اعتمد على التشويش والتشكيك في الحقائق والنتائج لأن الحقيقة بالنسبة له ليست ثابتة وأزلية، بل الحقيقة الوحيدة الممكنة هي السعي نحو الحقيقة. أي أن الحقيقة تكمن في الطريق إليها. أما هي كجوهر فليست سوى سراب. فعن أية حقيقة نتحدث؛ حقيقة الثورة المغدورة ورجالها؟ حقيقة الواقع المزري لأهل حي الثقب؟ حقيقة ملاحقة الجيل الطموح والنبش في نواياه وأحلامه على الورق؟؟؟

إن محكي الراوي وظف لقول الوقائع صريحة لكن بمنطق

اللايقين. ولقول الفشل الذريع والشامل؛ فشل الثورة في تحقيق أهدافها. فشل الحب في التغيير، وفشل الزواج من رأب الصدع الداخلي (ساعد/ زهرة، كريمة/ الراوي، الراوي/ زهرة، كريمة/ إسماعيل، سارة/ عيد). ولقول الخيانة والخذلان.

- **محكي كريمة وزهرة**: يقوم بالوظائف السردية التالية: إضاءة جوانب غامضة من الذات؛ ذات الشخصية الروائية، ترميم الحكاية المسرودة على لسان الراوي، إضاءة جوانب من ذات الراوي، ليس من اللائق أن تأتي على لسانه أو لم يهيئ لها سياقات سردية ملائمة، المحكي الاسترجاعي والاستذكاري، ويقوم هو أيضا بالإضاءة والترميم والرتق لكن من منطلق التاريخ الشخصي للشخصيات الروائية. ويعد محكي زهرة وكريمة تأكيدا على الأحداث والأقوال والأفعال التي ساقها الراوي وهو في حال المابين، في الغيبوبة واللايقين. إنه محكي مكمل ومنظم للحكاية المركزية.
- **محكي القراءة**: ليس محكيا ذاتيا بالمعنى النقدي، ولكنه مجرد تعليق على الكتاب، أو نقد لمضمون الكتاب، أو إسقاط لذات القارئ على محتوى الكتاب، أو رفض غير مبرر، أو تحريف لمدلول الكتاب... لكن وظيفته خارجية، أي أنه يعكس وضعية الكتاب في السوق، حيث تختلف القراءة والتأويل ويختلف التفسير بحسب الوضعية التعليمية، والوضعية الاجتماعية، والموقف السياسي، والانتماء الطبقي... وهنا يكون الكتاب مشرعا على كل الاحتمالات. أي أن القول/ الخطاب في النهاية لا يحمل حقيقة واحدة ثابتة وإنما هو حقائق متنوعة ومختلفة.

11

بناء سرد الواقعية المرة ومحكي المغامرة

1. لقد هيمن على السرد العربي الليبي الإبراهيمان: إبراهيم الفقيه[1]، وإبراهيم الكوني[2]. وكل منهما فرض اسمه من خلال عمله خارج الحدود الإقليمية. لكن نكاد نجهل الكثير عن الحركة الثقافية المعاصرة والأصوات الحديثة في ليبيا. ولعل البحث عن الأسباب يسوقنا باتجاهات افتراضات كثيرة أغلبها موضوعي. وتعرفه البلاد العربية عامة باستثناء دول قليلة جعلت من الثقافي أحد مقومات نهضتها التنموية. وبالتالي خلقت لذلك قنوات توصيل عديدة ومتنوعة.

ويصبح اليوم من الضروري الارتباط بالشبكة الإلكترونية، الإنترنت لفك الحصار عن الطاقات الإبداعية العربية. ومن ثمة الحكم لها أو عليها واستكمال دائرة المعرفة بالمخيلة العربية المعاصرة وطموحات شبابها المتطلع إلى ابتكار وارتياد عوالم غير مطروقة.

2. وعبر الإنترنت تعرفت على عدد من الكتاب العرب من مختلف الأصناف والمستويات والاتجاهات، لكن ما يوحدهم الرغبة

---

(1) الفقيه، أحمد إبراهيم: كاتب ليبي وأستاذ جامعي في الأدب العربي الحديث، صدرت له العديد من الأعمال الأدبية منها: رواية رباعية «خرائط الروح».

(2) الكوني، إبراهيم: روائي ليبي غزير الإنتاج، حاصل على عدد مهم من الجوائز التي تشهد على مكانته وخصوصية أعماله الروائية، ونذكر منها: رواية رباعية الخسوف، وأجزاؤها الكتالب: البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثاني، نداء الوقواق.

في التعبير عن المكامن وإثراء الساحة الثقافية العربية بإبداعاتهم وبأفكارهم التي لا تهادن بل تراهن على التغيير وخلخلة المتكلس في الوعي والمتخيل العربي المدرسي.

من بين الكتاب الليبيين الذين تعرفت عليهم محمد الأصفر. وهنا قراءة في روايته الأولى «المداسة»[1] المكونة من 191 صفحة موزعة على جزأين: «قدرية» و«آمال».

أول الملاحظات الهامة تتمثل في موضعة الرواية في سياق الاشتغال السردي العربي، ومن ثمة يمكن الحديث عن التيار السردي العربي السير ذاتي، الذي يمنح السرود الروائية بعضا من مقوماته كالبوح والتدفق السردي، والاعتراف، وإقحام الأنا الساردة في صلب الأحداث، لنزع الفروق البائنة بين الكاتب والسارد، والشخصية الروائية. ولا يعني هذا أن الرواية التي نتحدث عنها سيرة ذاتية بالمعنى الأجناسي. ويمكن التمثيل في هذا السياق بروايات إدوار الخراط، ومحمد برادة، وواسني الأعرج... وروايات جديدة كتبها كتاب شباب، وجدوا في التيارات السردية المتدفقة إمكانية لتفجير طاقاتهم المتخيلة، وإمكانية الخروج عن الترسيمات السردية المقننة والصارمة التي تخضع للتراتبية الزمانية والتطور المنطقي والمعقول للأحداث المتخيلة.

الملاحظة الثانية أن رواية «المداسة» هي الرواية الأولى للكاتب، وللرواية الأولى خصوصياتها المميزة. ومنها، وهذا ما نجده عند محمد الأصفر، رغبة الكاتب في قول كل شيء دفعة واحدة. لذلك نجد رواية المداسة قد وقعت تحت رحمة الأحداث السياسية الحديثة التي هزت كيان المجتمعات العربية والغربية، وغيرت القيم أو أنها وضعتها

(1) الأصفر، محمد: المداسة، رواية. مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة 2004م.

موضع التساؤل. وهذا ما جعل، في نظرنا، الجزء الثاني «آمال» كثير منه حشو وكان من الممكن التخلي عنه. وأن الرواية بزخمها وتدفقها وتماسكها وانسجام مكوناتها يقف عند الجزء الأول المعنون «قدرية»، ولا يتخطى حادث قتل قدرية من قبل «الذي أنجاه الله»، حتى تظل آفاق التلقي مفتوحة. من ثمة بدت لنا حكاية آمال والزعفران مقحمة، ولا تندرج ضمن مفهوم «التوسيع»[1] الذي استعمله جيرار جينيت. لأنها لا تطور أحداث الحكاية الأساسية بل تخلق لنفسها مسارها الخاص، أي حكايتها الموازية رغم بعض نقاط الالتقاء البسيطة لكن غير القوية والمقنعة. والسبب في رأينا يتمثل في قتل الشخصية المحورية في الحكاية «قدرية» وسجن «محمد».

3. باستثناء حكاية آمال، يمكن القول بأن رواية محمد الأصفر «المداسة» تمتاز بخصائص كتابية مميزة ما تفتأ تجذب إليها الكتاب الجدد. وبالتالي تخلق لنفسها تيارا سرديا عربيا خاصا. ومن ثمة سنحاول في ما يلي إبراز المظاهرة التي احتفلت بها الرواية.

1.3. الحبكة العاطفية: حكاية رواية المداسة بسيطة في ذاتها، فهي تحكي عن شاب قادم من ليبيا إلى مدينة مراكش المغربية، واسمه «محمد». لا يحكي قصته، وقد جعل منها محفزا وأداة تشويق دون أن يرويها تماما. ولا يحكي أسباب قدومه إلى المغرب، باستثناء ما جاء في نهاية الرواية وهو يجيب على أسئلة المخبر/المحقق (183):

«- ما الذي فعلته هنا حتى تغادر وطنك ولا تعود؟..

أجابه أبي:

- لقد أحببت.. ووجدتها قحبة..»[2]. وهو جواب لا يفهم إلا

---

(1) GENETTE, Gérard; Figures 2. Editions du Seuil, 1969.

(2) المداسة، ص 183.

كرد فعل موجه ضد الاستنطاق.

لمحمد مميزات جسدية، وفكرية، وسلوكية لا تبرز إلا بعد لقائه بالفتاة التي ظل يحلم بها طوال سفرته. الفتاة التي شغفها من خلال القصيدة الشعرية التي عثر عليها مبتورة، بلا اسم صاحبتها وتحمل عنوان «الفلامنجو». من هنا منطلق الحبكة ومدار الحكاية.

فقدرية قدر محتوم، وتعلق محمد بها دفعه إلى اختيار السرد المتدفق، و**الحكي الملتاع**[1] الذي لا يفصل بين الوصف والسرد، بل يمزجهما في حال من الوجد والانجذاب. وكأن السارد في رقصة دراويش يحكي ويعيد عن فتاته ملهمته مدار وجوده «قدرية». ومن الكتاب العرب الذين طوعوا هذا النمط من السرد ومن الحبكات العاطفية عبد الرحمن منيف في «قصة حب مجوسية»، وإدوار الخراط، ولكن الروائي الجزائري واسيني العرج في روايته «سيدة المقام» استطاع أن يوظف الحبكة العاطفية لإبراز القضايا المحزنة والدامية التي شهدتها الجزائر. وهناك تقارب، مع الفارق، بين مبتغى رواية الأصفر ورواية الأعرج. فكلاهما يسعى لتعرية الواقع المحلي عند الأعرج، والدولي عند الأصفر، وفضح أهدافه وغاياته غير الإنسانية. وكلاهما جعل من السرد تدفقا والتياعا، ومن المعشوقة محورا للوجود، ونقطة صغيرة للتعرف على العالم الكبير والواسع والمركب؛ مريم الأعرج وقدرية الأصفر.

2.3. الجنس: في عوالم محمد الأصفر المتخيلة يبدو العالم جنة أرضية، تحلم بفتاة العمر فتجدها تنتظرك على الدرج الخامس من باب عمارة مراكشية، وأنت في أقصى حالات الإحباط والإفلاس. وتسافر

(1) معتصم، محمد: الشخصية والقول والحكي في رواية لعبة النسيان، مكتبة الرسالة، الدار البيضاء، ط1، 1995م.

طولا وعرضا. وتمارس الجنس في الغابة مع كل النساء: الأم وابنتها.

والجنس في الرواية بارز ويدعوك للتفكير فيه كمكون من مكونات الخطاب الروائي في «المداسة». وهو موضوعة قد سادت الروايات العربية إبان الثورة على الإيديولوجيات الأخلاقية من أجل خلق أخلاق بديلة. أخلاق تدنس المقدس وتهتك حجب السياسة والدين والجنس. وقد كانت روايات عربية قد اختارت الجنس ذريعة لكتابة هامش الواقع والحياة الاجتماعية، والمناطق المظلمة في الخطابات الروائية التقليدية التي تتحاشى الخوض في الموضوع وتغرق في رومانسية حالمة وظلال وآهات الحب العذري.

فكيف وظف الأصفر موضوعة الجنس؟ لقد اعتمده للتعبير عن فكرة المشاع. كل الناس سواسية وفي ممارسة الحب يتوحد الإنسان وينصهر. وقد ميز بين نمطين من الجنس الأول والسائد في الخطاب الروائي للمداسة وهو حب روحاني يذوب فيه الجسد من أجل الوصول إلى الروح. فالحب الجسدي ليس موضوعا لذاته بل مطية لغايات سامية وهو المتمثل في العلاقة الإنسانية والعاطفة القوية بين محمد وقدرية. والحب الأرضي المادي والشاذ الذي تمارسه إيزابيلا على العمال المغاربة والعرب، وكذلك بهيجة التي لم تتورع في مناوشة ومراودة قدرية عن نفسها.

3.3. رواية الرحلة: يمكن اعتبار رواية المداسة رواية المغامرة والرحلة. مغامرة الذات للتعرف على حقيقتها الغائبة. ورحلة سفر في مدن المغرب من الجنوب نحو الشمال. وقد اختار الكاتب هذا الاتجاه لتحقيق غايات أهمها نقل معرفته الثقافية إلى القارئ وبالتالي ملاقاة محمد شكري مثلا في مقبرة طنجة، والانعطاف نحو أصيلة ومهرجانها السنوي الصيفي. وهناك اختار السارد أن تفصح قدرية عن هويتها

الشـعرية وأن تعلـن أنهـا فتاتـه القدريـة التـي بحث عنها طوال سـفرته الروحيـة والمكانيـة. والشـيء نفسـه يقـال عن مدينـة مراكش المغربية التي وقف عند سـاحتها الشـهيرة، سـاحة جامع الفنا التي يعترف بها اليوم كإرث إنساني، وموطن الحكاية الشعبية والشفهية.

ولمدينة طنجة مهمة أخرى تتمثل في الوقوف عند أخطر ظاهرة اجتماعية واقتصادية وإنسـانية عرفها التاريخ المعاصر والحديث؛ إنها ظاهرة الهجرة السـرية أو قوارب الموت كما تعرف عندنا بالمغرب. ومدينـة طنجـة معبـر محمـد وقدرية نحو قدرهمـا الجديد: قتل قدرية على يد من أنجاه الله، وساعدته قدرية على الخلاص من بين براثن الموت غرقا. وسجن محمد بعد المعاناة ثم الخلود إلى العزلة والتأمل والكتابة. لتبدأ رحلة آمال والزعفران.

4. إنها رواية المغامرة والرحلة. بث فيها السارد معرفته الثقافية، ونشر فيها عبير روحه التواقة إلى الحرية، وإلى التعايش السلمي بين كل الأجناس والديانات السماوية والتعاليم الأرضية. والاعتزاز بأمجاد الماضي العربي، وفتوحات طارق بن زياد. يقول النص: «الله يرحمك يـا جـدي انظـروا إلـى هناك وأشـار بسـبابته.. لا تخف سـبابتي تشـير لأصدقاء.. ليسوا لصوص رفاة أو مومياءات.. يقولون إن هرقل باعد بين ضفتي جبل طارق.. ولم يوسعه أكثر خشية تسلل الإفريقيين.. لكن جـدي (طـارق) عبـره رغمـا عن أنـف أكبر هرقل.. نحن أقوياء نحرق مرافئ العودة ونرمد المراكب.. ونهفو إلى الجديد البعيد..»[1].

وأهم ما اعتمده السارد في شد وثاق القارئ سر حكاية محمد. الحكايـة المؤجلـة. يقـول النـص: «كانـت حكايـة الولـد الليبي تطرق رأسـها.. مـا حكايتـه بالضبـط كيـف جاء إلى المغـرب؟.. بوحه هكذا

(1) المداسة، مصدر مذكور، ص 70.

الأيـام خبـاءة زاد طلسـمته وعمـق غموضـه.. هـو لـم يحك لي وأنا لـم أسـأله.. وإذ استشـعر إحساسـي بعدم كفاية أبحوحه حتى ربت علي وصبرنـي بنظـرة انتظـار صحيـح إن أبحوحـه أمتعني، وجعل تعلقي به أبديا. هو يجهل أني شاعرة تمزقني كلماته.. تضيئني قناديل حروفه.. آه من نيرانه هذه»[1].

وهي رواية منسابة تتدفق فيها المشاعر العاطفية والإنسانية بيسر. ويقربها ذلك من المناخ الشعري. ولذلك اختار الكاتب لفظ القصيدة أو الشعر كلما كان الحديث يتعلق بالمواقف الحميمة. واختار قدرية شـاعرة مفتقـدة قادمـة مـن موطـن الجبـال والطبيعة الخضراء سـلطنة عمـان، تواقـة للبانهـا، غواصـة فـي البحار وسـباحة ماهرة. تنضح فتنة وجمـالا. تجمـع بين مشـرق الأرض ومغربهـا. حكايتها تختزل تاريخ أمة. وتختصر المسافات الجغرافية.

مـن مميـزات «المداسـة» لغتهـا الحكائيـة هاتـه. والتي سـبق أن اصطلحنـا عليهـا بالحكـي الملتاع عند الناقد والروائي المغربي محمد برادة في روايته «لعبة النسيان»[2].

---

(1) نفسه، مصدر مذكور، ص 58.

(2) الشخصية والقول والحكي، مرجع مذكور.

12
رواية سلخ الذات وبناء رواية العائلة

1. ما تلبث الرواية العربية الجديدة تفاجئنا بجرأتها في الإفصاح عن مواقف الفرد العربي في مواجهته للواقع الحالي، والواقع المنصرم الذي يحمله الجيل الجديد من الكتاب كل المسؤولية في الحالة التي وصلها المجتمع، والفرد، والفكر من ترد وأكاد أقول تحلل وتفسخ.

وما تزال الرواية القادمة من الشرق العربي، ومن منطقة الخليج العربي تفاجئنا بالثراء والجرأة والتنوع. وهي المنطقة التي ظلت إلى زمن غير بعيد مقصية من الساحة الثقافية العربية لأسباب موضوعية وشروط تاريخية وسياسية.

ومن الكتابات الروائية التي غزت الساحة الثقافية العربية مؤخرا الرواية النسائية. وقد استفادت هي أيضا من الجرأة في معالجة مواضيع حساسة وكانت تعتبر طابوها محرما لا ينبغي التفكير حتى في الاقتراب منه بله الكتابة حوله وعنه، وتشريحه ومحاكمته.

2. بين يدي اليوم رواية لكاتب روائي شاب من مواليد 1983م، قادم بقوة من المملكة العربية السعودية، وتحمل روايته الأولى التي تبلغ صفحاتها رقم (318)، وهو رقم مهم وله دلالته عندما يتعلق الأمر بأول عمل روائي، تحمل روايته عنوانا مثيرا وهو: «الدود»[1].

وإذا كان العنوان نصا موازيا يمكنه الإيحاء بمحتوى الرواية، وتحديد المجال الذي ستتحرك فيه الشخوص الروائية، فإننا بذلك

(1) السهيمي، علوان: الدود، رواية. دار الفارابي، ط1، 2007م.

يمكن القول بأن رواية «الدود» رواية تقوم على محاكمة الواقع، وجلد الذات. وهذه الرواية ومن هذا المنطلق فإنها تعلن انتماءها إلى روايات اختارت أن تنظر إلى العالم وإلى الذات من زاوية معتمة، الزاوية التي غالبا ما تغفلها الكتابة. وهي في ذلك تتمثل المفهوم التعليمي والتربوي للكتابة. أي أنها وسيلة تثقيف وتوجيه. وبالتالي فهي وسيلة من وسائل ترسيخ قيم سائدة، ودعم تصورات غير قابلة للخلخلة.

بينما الروايات التي تنظر إلى الواقع والذات من موقع الريبة، والنقصان لا الكمال، تنبش في العوامل الموضوعية (الخارجية)، والذاتية (الشخصية والنفسية) التي ينبذها المجتمع، ويضعها في حالة الجمود، وفي مناطق الصمت، كما لو أنه يضعها في ملاجئ ومعازل طبية خوفا من العدوى.

من تلك الروايات وأذكر هنا فقط الروايات التي تأثرت بها في مرحلة مبكرة من قراءاتي، وهي رواية بوريس فيان «أبصق على قبوركم» وروايات هنري ميلر وهما روايتان لم استطع وقتها إتمامهما إلا بمقاومة شديدة، مقاومة للتصورات التي ترسخت في ذهني حول مفهوم الكتابة، وما ينبغي أن تكون عليه. ورواية علوان السهيمي من هذا المقام. مع فارق كبير جدا، ويتمثل في قدرة الكاتب على صوغ عوالمه، وسلاسة الحكي، والبناء المحكم للنص الروائي، والشلال الغزير من الأفكار.

3. تقوم رواية الدود إذا شئنا الاختزال، والاختزال كالتعميم يقود دائما إلى الخطأ، على حكاية بسيطة هي: تعرض (فارس مرضي) في لحظة عبث لمرض العصر الفتاك (السيدا). وبهذا تتحول الحيوية إلى فتور والمرح إلى قنوط، ثم الحياة إلى موت...

لكن الخطاب الروائي ليس المادة التي تحكى فحسب بل قوامه

بنـاء الحكايـة، صياغـة تلـك المادة وتشـكيلها. فالمعانـي في الطريق، والمـواد القابلـة للحكـي متوفـرة فـي الحيـاة شـفويا، وفـي الصحـف والمجلات كأخبار خام. لكن تحويلها على رواية يحتاج إلى مهارات وتقنيات كتابية لا تتأتى للجميع. لذلك فالحكاية كما سـردتها بسـيطة جدا لكن إنجازها عظيم.

يقوم تطور الحكاية على دورة فصول السنة، وقد وضعها الكاتب في غير ترتيبها الموضوعي والزمني، لأنه يرسم في الرواية تطور بل تدهور وانحدار حالة الشخصية الروائية (فارس مرضي) من القوة نحو الضعف، ومن المرح نحو العبوس، ومن الأمل نحو اليأس.

ومـن المقومـات المهمـة فـي بنـاء الحكايـة، والتي تـم اعتمادها لتوسيع المحكي الروائي، الحكايات الصغرى التالية:

- حكاية جابر: وهي حكاية ذات بعد عجائبي، وظف فيها السارد كل المؤهلات التي يقوم عليها هذا النمط من المحكي السردي الروائي، كالتشويق، والحدث الفجائي، والأفعال غير الواقعية والمتوقعة...
- حكاية حامد: وهي حكاية مهمة تبرز ما يمكن إدراجه ضمن رواية تكوين الشخصية، خاصة عندما تعترض الشخص عوامل خارجية أو ذاتية تغير مجرى حياته وتغير بالتالي مصيره...
- حكاية أبو تركي: وتنسجم هذه الحكاية مع السياق العام الذي تندرج فيه رواية «الدود». أي أنها تبرز سؤالين هامين في عصرنا العربي الحالي، فكريا وسياسيا وأدبيا، وهما سؤال الهوية، وسؤال المصير. عندما تصبح الذات مستلبة، سواء بفعل السحر، كما في هذه الحكاية، أو أيديولوجيا، كما في الفكر والواقع... وروايات أخرى.

ومـا يضمـن للمحكـي انسـجامه وترابطـه وتناميـه، وهي صفات مميزة لهذه الرواية التي جاءت ناضجة، سلاسة التطور والانتقال بين

الحكاية المركزية والحكايات الصغرى. لكن بناء الشخصية الروائية، واعتماد السخرية، والتورية، والسجال الفكري، وتوليد الأفكار، وبالتالي توصيفها، وتشكيلها وبعثها في اللغة وباللغة، من أهم ما منح النص الروائي سلاسته، وترابطه، وتناميه.

4. ليس الخطاب الروائي كما سلف مجرد أفكار مهما كانت هذه الأفكار مهمة ومثيرة للجدل، ولكنه بناء وعمل وتنضيد وترتيب، واشتغال مخبري. ومن العناصر التي دعمت النص الروائي، وقومت عموده الفقري، إذا جاز الوصف، ما يلي:

- الشخصية الروائية: فارس مرضي، الشخصية والسارد (شخصية فاعلة ومشاركة)، طالب جامعي محور الحكاية. عدنان الفيلسوف والمفكر والعمود الفقري الذي تنهض على أفكاره الحكاية. تركي وممدوح صديقا الطريق والسفر. نور التي يراها فارس نموذجا للوفاء والتفاني (صورة غير جلية عندما نطرح الآخر الزوج مقابل «العشيق» فارس)، ثم غفران التي يلمح النص أنها من نقل الفيروس القاتل إلى فارس. أ لأنها فتاة هوى، وفتاة على الطريق؟؟؟
- المكان: المملكة العربية السعودية ثقافة، وعادات وتقاليد. الأردن، معبر نحو الهدف. سوريا الهدف ومقام للتزجية والترويح عن النفس، والتخلص من القيود المحلية.
- الزمن: العصر الحالي، لكن خير ما يعبر عنه فنيا وجماليا «السفر». فتغيير المكان لا يستقيم إلا بالتحول في الزمان. وخلال الرحلة، وبفضل قيمة السفر استطاع السارد توسيع الحكاية المركزية كما استطاع عرض مشاهداته وتقييم الأهالي وبالتالي درجة انخراطهم في

زمنية التحول، وحركية الواقع.

- اللغة: يمكن اعتبار اللغة في رواية الدود مقوما وشخصية أخرى روائية. لأنها لعبت دورا هاما في تماسك النص، وفي عملية التشويق. فالوضوح، والسلاسة، والفصاحة، والتركيب المتماسك، و«النقاء» الأسلوبي... كل ذلك منح الرواية تميزا وفرادة وقوة حضور.

5. لكن الذي يهيمن على هذه اللغة؛ الرؤية الكالحة، الساخطة، التي تجلد الذات، والواقع العربي وتنعته بكل النقائص، وخاصة الواقع المجتمعي في المملكة العربية السعودية. وقد انبرى لهذه الرؤية السوداوية (عدنان). الذي يرى الحياة كذبة كبرى، والإنسان لا يستحق الوجود. وبالتالي فالحياة مجرد مأساة. يكون فيها الإنسان مجردا من كل قوة مقاومة، تمنحه القدرة على إثبات الذات، وتحقيق الكينونة. فالإنسان اعتاد كما يرى عدنان، العيش في وهم الحياة، ومجانبة الحياة. عندما يخلق لذاته أوهاما، يبتدعها ويرسم لنفسه صورة بطولية. يفصح عن ذلك مثلا، عندما يعبر الناس عن فرحتهم بفوز فريقهم في كرة القدم. ويسايره في هذا الأفق فارس مرضي، خاصة بعد المرض. فالإنسان من هذا المنظور لا يختلف عن الخرفان التي تحني رأسها وتتجه دون هدف. تسير مع القطيع، تسير في اتجاه القطيع، دون التفكير في المصير، في العواقب. يقول السارد بخصوص هذا الإنسان وضدا على كل النزعات الإنسانية أو كما يلذ للبعض القول الإنسانوية: «كم أكره الذين يحاولون تقديس الإنسان»[1].

يقول السارد: «الملذات في دنيانا أصبحت عشبا يأكله **خراف البشر** بلذة، ونشوة تجاوزت كل الحدود. هل أنا محتاج إلى من يلقمني حجر موت العار سريعا...؟ أم أن في عذابي هذا دروسا مستقبلية

(1) نفسه، ص 38.

لكائنات لم تخلق بعد...؟»[1].

أسوق هذا المقتطف للتدليل على شيئين:

- أولا؛ أن الرواية وإن كان خطابها عنيفا، سوداويا، كالحا، فإنها تستبطن خطابا تقويميا، وتربويا توجيهيا، يحاول إبراز حقيقة خطيرة جدا تتمثل في كون مقتل الإنسان ليس بعيدا عنه، وقد يكون فيه. أي نفسه، ضعفه، واستسلامه لتيار الانحدار، دون استعمال العقل، استعمال آلة التمييز والفصل والتفريق، ودون تحريك قوة الإرادة فيه.
- ثانيا؛ أن الخطاب الروائي امتلك قوته أيضا من خلال كل ما ورد أعلاه، لكن أساسا من المحكي الذاتي. واستعمال ضمير المتكلم للإيهام بواقعية المحكي وبأنه محكي سير ذاتي وليس تخييلا. أو على الأقل ليس تخييلا ذاتيا[2].

ومن المقاطع التي تبرز ذلك أورد مقطعين يبرزان قوة الإقناع المتمثلة في ضمير المتكلم، ويقينية المحكي. يقول النص: «إنني وإن كنت لا أحب إلا أن أكتب حياتي، ولا أحب أن أقصها لأحد من فمي، إنني وإن مارست هذه العادة ككتابة فقط، فهذا لأنني لا أثق باللسان، لأنه هو الذي أوقفني أمام مأساتي بصنمية الكهان، وغباء الملاحدة!»[3].

ويقول المقطع الثاني، من صفحة متقدمة، لأبرز هيمنة وقوة هذا النوع من الخطاب في الرواية: «معاناة، وألوف مؤلفة من روايات الألم القديم تتكدس في مخيلتي، حالي الآن أشبه بغصن يابس ممتد من شجرة عملاقة وضخمة، لا تأبه بوجوده الكائنات الأخرى، يباس كل

---

(1) خطاب الذات في الأدب العرب، ص 210.

(2) معتصم، محمد: خطاب الذات في الأدب العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2007م.

(3) نفسه، ص 14.

المشاعر في حضور جبروت المرض، وجفاف كل الأفكار في سلطة الفايروسات المعقدة»[1].

6. عموما هذا العمل الروائي الأول للكاتب علوان السهيمي قد جاء ناضجا ومميزا بكتابته الحارة المتدفقة، وبالإحساس العارم بالألم وباللاجدوى، وفقدان الثقة من الحياة التي ليست سوى كذبة كبرى، وشعور قوي بتفاهة الإنسان حيثما وجد، والمميز بأفكاره التي تجتهد في قلب التصورات، وإلباس الأفعال والحقائق لبوسا مغايرا.

7 - عن النظام القبلي:

«المنبوذ»[2] الرواية الأولى للكاتب والصحفي عبد الله زايد من المملكة العربية السعودية، ولعلها تحمل بذور الكتاب الأول، والهم المهني لصاحبها. لذلك جاءت الرواية في سياقات عديدة تقريرية، تحاول أن تقول للقارئ شيئا مهما جدا عن مرحلة نشوء الدولة العصرية في المملكة. لهذا أيضا تعتبر رواية «المنبوذ» ذات قيمة كبيرة بالنسبة لكل دارس اجتماعي أو أنتربولوجي من زاوية فردية وإبداعية. فالرواية تؤرخ لمرحلة الانتقال من نمط عيش رعوي فلاحي إلى مستوى الدولة التي تقوم على مؤسسات، ويسودها القانون، ويتمتع فيها الفرد بالحق الاجتماعي والإنساني، بدل الروح القبلية والعشائرية التي كانت تهيمن على الأشخاص. وفي هذا السياق يورد الكاتب في متواليات ووحدات سردية ذات بعد تقريري أحيانا هذه الظاهرة القاسية، يقول مثلا صاحب الحافلة: «هل تعلم أن قلبي ممتلئ حقدا وغضبا على هذا النظام القبائلي.. ليس لأن فيه انتماء عائليا.. بل لأنه

---

(1) الدود، مصدر مذكور، ص 209.

(2) زايد، عبد الله: المنبوذ، رواية. دار الدونكشوت، ودار عين الزهور، سوريا، ط1، 2006.

يفضل رابطة الدم عن الروح لكائن اسمه الإنسان.. ولأنه نظام مليء بالنفاق يوظف الدين لمصلحته ووفق أهوائه وأهدافه.. لأنه نظام ينمي خوف الناس من التجاوز الديني! ففي الوقت الذي يحث فيه الإسلام على رعاية اليتيم.. تسحق القبيلة الضعفاء والأيتام.. وفي الوقت الذي يشدد فيه الإسلام على المساواة والعدالة وأنه لا فرق بين عربي وغيره إلا بالتقوى.. يقوم في القبيلة التميز والعنصرية بشكل صارخ واضح لا يحتاج إلى جهد لاكتشافه»[1].

لكن مفهوم القبيلة مختلف حول «عصبيته» وحول «تجلياته» في المجتمعات العربية المعاصرة. فالتكتلات الحزبية والنقابية... وبعض التجمعات التي تقوم على الفكرة أو التصور، أو الموقف تستخدم نظام القبيلة وعصبيتها. خصوصا عند التشكل. بينما الكاتب في الرواية يوسع من هذا المفهوم «القبيلة» بانتقاده وإبراز الجوانب السالبة فيه. وينتقده لأنه ينتصر للدولة العصرية، يرى أنها تشكل الوحدة بعيدا عن رابطة الدم وعصبية العِرْقِ. وحدة تقوم على فكرة المواطنة والحق في العيش الكريم، والوجود داخل وطن ينتمي إليه كمواطن ويساهم في بنائه وتطويره وتنميته.

يفهم هذا الموقف داخل الحكاية من خلال الوضعية التي أعطاها الكاتب للشخصية الروائية المحورية، شخصية (الأب) أولا المطرود من أرضه، والمغتصب حقه من قبل أخيه. ثم من خلال شخصية (الابن)ثانيا، المتخلى عنه؛ المنبوذ بين إخوته لمواقفه الجريئة. أي أن الشخصية الروائية تصف حالتها، أو أنها تجسد وضعية سالبة عانت منها في مجتمع قبلي الغلبة فيه للقوي وليست للحق. هنا مربط الفرس، كما يقال. والنص التالي يبرز سلطة «قوة القوي» وليس «قوة الحق

(1) نفسه، ص 40.

والعدالـة والقانـون». يقـول النـص: «فلتوها ظهـرت بلاد على خريطة الكـون.. والآمـال كبيـرة أن يسـود العـدل والأمان ربـوع تلك البلاد.. التي طالما عانت من الحروب العشـائرية.. والتشـتت.. والتقاتل بين القبائل.. بل في القبيلة الواحدة وسط رجالها.. بل داخل الأسرة بين أبنائها.. لطالما حسـمت خلافات بقوة القوي.. لا بقوة الحقيقة التي بيده.. أو الدليل الذي يحمله.. إنما بسطوته وتجبره وقسوته...»[1].

إذا كانت هذه مميزات العهد القديم، عهد العشائرية والقبلية، فإن الطموح إلى الخلاص سـيكون قويا. وسـتعبر عنه الشـخصية الروائية (الأب) في صور متعددة:

الالتفاف حول العهد الجديد، وحول التغيير والعدالة الاجتماعية وسيادة الحق والقانون. يقول النص في هذا السياق: «المجتمع الجديد الذي بدأ يتشكل كان يوحي منذ الوهلة الأولى أن حياة التشرد والجهل لم تكن في بقعة دون أخرى.. بل إنها كانت مسيطرة على كافة الأرجاء دون اسـتثناء، لذلـك كان الالتفـاف حـول العهـد الجديد أكثر حماسـا وانسجاما حيث تلاقت مصالح الفرد في مجتمع آمن ورخاء مستمر مع الكل، فتشكل هذا النسيج الفريد من الوحدة الوطنية التي قلما يجود به الزمن.. لذلك لم يكن تعاطف الجند وقادتهم معي نابعا من مقومات عصبية أو اعتبارات إقليمية أو انتماءات قبلية.. كان هذا مؤشرا لتعاطف المجتمع مع بعضه البعض، والتعاون والتلاحم والتعاضد الذي حمل مؤشـرات توديع حياة الفئوية والعشـائرية والتشـرد والتجبر.. هو الآن الجدار الأول لحماية وحدتنا الوطنية بكل أبعادها»[2].

هذا القول يرد على لسـان (الأب) عندما تفاجأ بالتفاف الجنود

---

(1) نفسه، ص 60.

(2) نفسه، ص 61.

حولـه، فـي قضيـة شـخصية! هكـذا كان ينظـر إليها في الماضي. اليوم لم تعد هناك قضايا شخصية، بل قضايا المجتمع. فالقتل جريمة، ولا ينبغي أن يتكفل بها الفرد، أو القبيلة في صورة الثأر والانتقام. بل يجب أن تعالـج وفـق العدالـة والحـق. وأن يعاقب الجاني على جريمته وأن يسود القانون بدل القوة والعصبية.

إن الأسـلوب الروائي في هذه السـياقات المرتبطة بالتحول من القبيلـة إلـى الدولـة العصريـة تقريـري، وغايته الإخبار لا التخييل. ولا إثارة المخيلة والمشـاعر والقيم الجمالية. فهناك فكرة يجب إيصالها إلى القارئ. لذلك فالرواية تحمل أطروحتها. وغلب عليها هذا النمط مـن الخطـاب التقريـري، التأريخـي، رغـم وجـود حكايـات صغـرى، وأخرى كبرى تتمثل في:

1. محكي الأب، وهو محكي رئيسي وقد استحوذ على معظم صفحات الرواية من الصفحة (21) إلى الصفحة (145).
2. محكي الابن، وجاء على فصلين؛ الأول «مدخل» وظيفته تمهيد الطريق لمحكي الأب. والثاني تتمة لما انتهى إليه الأب من حال اليأس.

طبعا كانت حماسة الأب كبيرة في بداياته، إلى الدولة العصرية لكنه في نهايته اكتشف أن المسالة خطيرة، ومعقدة، وأن روح القبيلة متجددة في صور شتى. لذلك يقول: «لقد كنت أتصور الحياة الفوضى ستنتهي وتتلاشى بإقامة وطن للجميع.. وأمة تحوي الشتات والفرقة.. لكن هذا لم يحدث.. لقد نقلنا أحقادنا وعنصريتنا وقبائليتنا المقيتة إلى أجهزة دولتنا الحديثة.. كل الذي حدث تغير الأسـماء، أما العقليات القديمـة بتفكيرهـا مسـتمرة.. لـم تتبـدل أبدا.. لذلـك لم تتحقق عدالة مطلقة برغم الشعارات.. ولم تتحقق صيانة للإنسان لأنه إنسان برغم

المثل والآمال التي كانت تراود الكثير.. وكان نصيب المرأة الكثير الكثير من الظلم والإهانة والإهمال بحجة صيانتها والمحافظة عليها.. وبالتالي تم إحباطها والتقليل من شأنها»[1].

ويعتبر محكي الأب محكيا استرجاعيا لكن أفكاره أكبر بكثير من الشخصية. لهذا فهو محكي استرجاعي بفكر الابن. وقد تجلى محكي الابن في استمرار موقف الأب الأخير من التحول والتغيير. وأشهر مثال على ذلك حالة النبذ التي تعرض لها الابن من قبل إخوته وأخواته.

إنها رواية العائلة[2]، لا لتمجيدها بل لتقويضها وانتقادها. فالأب العظيم المظلوم الذي سعى (الرحلة) نحو التغيير وأمل الوحدة الوطنية سينتهي سعيه إلى اليأس، والصمت، ثم الموت. أما الابن الذي أحب والده فقد لقي مصيرا أسوأ عندما نبذته أسرته، نواة المجتمع. الأسرة التي لا تعرف معنى احترام اختلاف الآخر. وتبرز فكرة الكاتب قوية حول مفهوم القبيلة أو القبائلية والعشائرية عندما يبرز أن القبائلية لا تتجلى في قوة آصرة الدم كما هو متعارف عليه، بل في قوة القوة، والاستبداد والجبروت، حيث لا مجال للضعف أو الضعيف.

---

(1) نفسه، ص 144.

(2) (roman familial) مصطلح استعمله فرويد سنة 1909. ويعبر عنه في الرواية بقوة شعور الشخصية الروائية بالنبذ والإقصاء العائلي، وكأن الشخصية الروائية لا ترتبط بنسب وآصرة قرابة مع عائلتها في الحكاية. ويعزز عنوان الرواية هذا الاتجاه.

المصادر والمراجع العربية

1. ابن المقفع: كتاب كليلة ودمنة. تنقيح الأب لويس شيخو اليسوعي، دار الشروق، ط10، 1977م.
2. ابن جلون، عبد المجيد: في الطفولة، سيرة ذاتية. مكتبة المعارف، الرباط، بدون تاريخ.
3. ابن طفيل: حي بن يقظان. تقديم وتحقيق: د. فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط5، 1992م.
4. ابن منظور: لسان العرب. دار الفكر، بدون تاريخ.
5. إخوان الصفا: رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان. تقديم: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1977م.
6. الأصفر، محمد: المداسة، رواية. مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2004م.
7. الأعرج، واسيني: سيدة المقام، رواية. منشورات الجمل، ط1، 1995م.
8. باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي. ترجمة: جميل نصيف التكريتي ومراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.
9. بارت، رولان: «التحليل البنيوي للسرد» ضمن كتاب «التحليل النصي». منشورات الزمن، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، 2001م.
10. بارت، رولان؛ الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، 1985م.
11. بروب، فلاديمير: مورفولوجية الخرافة. ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986م.

12. بنكراد، سعيد: سيمولوجية الشخصيات السردية. مجدلاوي، ط1، الأردن، 2003م.
13. جبار، سعيد: التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي. جدور للنشر، ط1، 2006م.
14. جبار، سعيد: الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات. شركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2004م.
15. جوزيف. إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي. ترجمة: لحسن احمامة، نشر إفريقيا الشرق، ط1، 2003م.
16. حيدر حيدر: شموس الغجر (رواية قصيرة)، أمواج، ط1.
17. الخراط، إدوار: تباريح الوقائع والجنون، رواية. مركز الحضارة العربية، ط1، 1998.
18. خريس، سميحة: دفاتر الطوفان، رواية. منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2003م.
19. خيري، عبد الجواد: كتاب التوهمات، رواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.
20. خيري، عبد الجواد: مسالك الأحبة. مركز الحضارة العربية، ط1، يناير 1998م.
21. درويش، محمود: جدارية. دار رياض الريس، ط1، 2000م.
22. زايد، عبد الله: المنبوذ، رواية. دار الدونكشوت، ودار عين الزهور، سوريا، ط1، 2006م.
23. السهيمي، علوان: الدود، رواية. دار الفارابي، ط1، 2007م.
24. الشدياق، أحمد فارس: فواز طربلسي وعزيز العظمة، ط1، رياض الريس، أكتوبر 1995م.
25. طاهر، بهاء: خالتي صفية والدير، رواية. دار الهلال، العدد 511،

يوليو 1991م.
26. طوبيا، مجيد: عذراء الغروب، رواية. دار الشروق، ط1، 1986م.
27. غلاب، عبد الكريم: المعلم علي، رواية. شركة الطبع والنشر، الدار البيضاء، ط3، 1983م.
28. غلاب، عبد الكريم: دفنا الماضي، رواية. الدار البيضاء، ط2، 1973م.
29. غلاب، عبد الكريم: شروخ في المرايا، رواية. دار توبقال للنشر، ط1، 1994م.
30. الغيطاني، جمال: الزيني بركات. مكتبة مدبولي، ط2، 1974م.
31. فتحي غانم: حكاية تو. روايات الهلال، العدد 468، 1987م.
32. فركوح، إلياس: **أرض اليمبوس**، رواية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار أزمنة، ط1، 2007م.
33. القعيد، يوسف: قطار الصعيد، رواية. منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
34. القمري، بشير: شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات. ط1، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط.
35. الكبيري، أحمد: مصابيح مطفأة، رواية. مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 2004م.
36. الكبيري، أحمد: مقابر مشتعلة، رواية. مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 2007م.
37. الكتاب المقدس، إنجيل يوحنا، الإصحاح الأول، ص 145.
38. كنون، عبد الله: النبوغ المغربي في الأدب العربي. ج2، بدون تاريخ، ص 491.
39. كونديرا، ميلان: كائن لا تحتمل خفته، رواية. ترجمة: ماري طوق،

المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.
40. مبارك ربيع: درب السلطان (نور الطلبة). ج 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
41. محفوظ، نجيب: (الثلاثية). بين القصرين/ قصر الشوق/ السكرية. مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، بدون تاريخ.
42. محمد معتصم: النص السردي العربي: الصيغ والمقومات. شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، 2004م.
43. محمد معتصم: مبدأ الملاءمة والانشطار. العلم الثقافي، السبت 3 ماي 1997م.
44. معتصم، محمد: الحكي المسطح بالعلم الثقافي ليوم السبت 26 أكتوبر 1996م.
45. معتصم، محمد: الرؤية الفجائعية: الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، نشر دار أزمنة، ط1، 2004م.
46. معتصم، محمد: الشخصية والقول والحكي في رواية لعبة النسيان. مكتبة الرسالة، الدار البيضاء، ط1، 1995م.
47. معتصم، محمد: خطاب الذات في الأدب العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2007م.
48. معلوف، أمين: سمرقند. ترجمة: عفيف دمشقية، دار الفارابي، 1991م.
49. معلوف، أمين: ليون الإفريقي. ترجمة: د. عفيف دمشقية، دار الفارابي، 1990م.
50. مفتي، بشير: أشجار القيامة، رواية. الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، ط1، 2005م.
51. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. ترجمة: جميل نصيف

التكريتي، ومراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

52. الناقوري، إدريس: المصطلح المشترك، دراسات الأدب المغربي المعاصر. دار النشر المغربية، ط2، 1980م.

53. نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982م.

54. هيكل، محمد حسين: زينب (مناظر وأخلاق ريفية)، رواية. دار المعارف، ط5، 1992م.

55. وات، أيان: ظهور الرواية الإنكليزية. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار الجاحظ، بغداد، 1998م.

56. اليبوري، أحمد: دينامية النص السردي. نشر اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1993م.

57. يعلى، مصطفى: السرد المغربي 1930-1980. بيبلوغرافية متخصصة. شركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط1، 2002م.

58. يقطين، سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م.

59. يوسف القعيد: قطار الصعيد، رواية. منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

Bibliographie

1– FLAUBERT, Gustave, Madame BOVARY. Press Pocket, 1977.

2– FREUD, Psychanalyse, P.U.F, Paris, 1965.

3– GENETTE, Gérard; Figures 2. Editions du Seuil, 1969.

4– H. Weisgerber, L'espace romanesque. Ed, l'âge d'homme, 1978.

5– Hesse, H., Narcisse et Goldmund. Press Pocket, 1948.

6– J.M. ADAM et J.P. GOLDENSTEIN: Linguistique et discours littéraire. Larousse. Paris, 1983.

7– J.M. ADAM: Le texte narratif. Fernand Nathan, 1985.

8– Joëlle. Gardes–Tamine, Marie Claude Hubert, Dictionnaire de critique. Ed, Cérès, 1996.

9– MAUROIS, André; Les trios Dumas. Hachette, 1957.

10– Mitterand. Henri; Le discours du roman. Edition P.U.F, Paris, 1986.

11– Poe. Nouvelles histoires extraordinaires. G.F, Paris, 1965.

12– Roland Bourneuf, Réal Ouellet: L'univers du roman. Ed, Cérès, 1998.

13– TODOROV, Tzvetan; Les deux principes du récit, in «La notion de littérature et d'autres essais». Edition Seuil, 1987.

صدر للمؤلف

- **الشخصية والقول والحكي**. مطبعة الرسالة، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1995.
- **الرؤية الفجائعية في الأدب العربي**. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
- **المرأة والسـرد**. دار الثقافة، الـدار ابيضاء/ المغرب، ط1، 2004.
- **النص السـردي العربـي**: الصيـغ والمقومـات. المدارس، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2004.
- **الرؤيـة الفجائعية**، الرواية العربية في نهاية القرن العشـرين. دار أزمنة، عمان/ الأردن، ط1، 2004.
- **الذاكـرة القصوى**، قراءة فـي الرواية المغربيـة. دار الثقافة، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2006.
- **بنـاء الحكاية والشـخصية في الروايـة النسـائية العربية**. دار الأمان. الرباط/ المغرب، ط1، 2007.
- **خطـاب الـذات فـي الأدب العربـي**. دار الأمـان، الرباط/ المغرب، ط1، 2007.
- **بلاغـة القصة القصيـرة العربية**. دار أزمنـة، عمان/ الأردن، ط1، 2009.

موقع الكاتب على الانترنت

www.geocities.com/motassim7
http://membres.lycos.fr/
mohamedmotassim

http://motassim.canalblog.com

البريد الإلكتروني

motassim7@yahoo.fr
motassim7@gmail.com

بنية السرد العَربيّ

من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير

محمد معتصم

• كاتب من المغرب

الاتجاه الأول ينحدر من نبع نجيب محفوظ وقبله محمد حسين هيكل في روايته «زينب» – اعتماداً على السائد في تحديد بداية السرد الروائي العربي المعاصر والحديث – ومن سار على دربهما مع تلوينات طفيفة في الحفر أو الصناعة أو الترسيخ.

والاتجاه الثاني يمثله إدوار الخراط وعدد من الروائيين العرب مثل أحمد المديني، ومحمد عز الدين التازي من المغرب، وحيدر حيدر من سورية، وإلياس فركوح من الأردن، وواسيني الأعرج، قبل تجربة الرواية التراثية والتاريخية، وبشير مفتي من الجزائر...

إن الاتجاهين المذكورين يجسمان لحظات تجمع عليا، وضمن كل اتجاه هنالك تيارات، فالواقعية تتضمن تيارين هامين الأول أطلقنا عليه تيار الإحياء، ويمثله جمال الغيطاني في صورة بعث الموروث المصري تاريخاً وحكاية شعبية... ويمثل جانباً آخر منه خيري عبد الجواد في «ملمح العجيب» وإحياء الحكاية الشعبية وإعادة صياغتها سردياً، كما سيُبيّن هذا الكتاب.

من المقدمة

لوحة الغلاف: للفنان بلاسم محمد
balasim40@yahoo.com

تصميم الغلاف: سامح خلف

ISBN 978-9953-87-474-6



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com